# DĚJINY

# PŘEDHUSITSKÉHO ZPĚVU

# V ČECHÁCH.

NAPSAL

ZDENĚK NEJEDLÝ.

V PRAZE.
NÁKLADEM KRÁLOVSKÉ ČESKÉ SPOLEČNOSTI NÁUK.
1904.

Knihtiskárna Dr. Eduard Gregr a syn.

# Předmluva.

Tento spis, jehož potřebu netřeba vykládati, jest první část prací o dějinách staročeského zpěvu, a sice část základní, na níž bude lze budovati dále. Proto, ačkoliv činí pro sebe uzavřený celek, historický i hudební, přece na několika místech otvírá perspektivu do budoucnosti. Výklad takovýchto narážek a upozornění nalezne čtenář, bude-li mi dopřáno času, v dílech dalších. Zde pozná zatím základy, prameny, z nichž vše další se vyvinulo. Vedl bych ho pak přes dobu husitskou na jedné straně k lidovému zpěvu bratrskému, na druhé k umělé naší vokální polyfonii až po vymření hudby, jež tkví svými kořeny v době předhusitské, až do konce doby reformační i jejích dozvuků. Pak teprve vysvitne jasně karakter tohoto spisu i líčených jím dějin: karakter předmluvy. Dějiny 14. století připravují to, co přijíti mělo. Jest to mohutné historické praeludium, které však přece jest jen pouhým praeludiem k vlastním dějinám reformačního zpěvu u nás.

O stanovisku, pramenech i literatuře promlouvám v úvodě. Zde zbývá mi jen vzdáti povinný dík všem, kdo mne při práci jakkoli podporovali. Sbírání materiálu usnadnili mi p. A. Patera, bibliothekář Musea Království Českého v. v., jenž po celý rok laskavě trpěl mé každodenní návštěvy musejní knihovny v hodinách neúředních, p. prof. dr. V. Flajšhans upozorněním zvláště na důležitý rukopis Vyšehradský, kde jsem objevil skladby Závišovy, a sl. M. Brichtová horlivou pomocí účinnou v knihovnách zdejších i Mnichovských. Za cenné pokyny věcné děkuji p. prof. dr. O. Hostinskému a p. kustodovi J. Truhlářovi, p. prof. dr. J. Kalouskovi pak za laskavou revisi korrektur.

V Praze 30. března 1904.

*Z. N.*

# Omyly tiskové.

Str. 69, ř. 8. a 9. zd. čti první slovo notované lamentace „Ego“, poslední „Meminavit“ (místo „Ergo“ a „Memoravit“).

Str. 102, ř. 14. zd. místo „liturgických“ čti „listinných“.

Str. 162 v posledním notovém systemu čti 𝄞 místo 𝄢

Str. 170 ř. 7. zd. a str. 188. ř. 7. sh. čti „positus“ místo „ponitus“.

Str. 184 nad druhý system notový za repetici doplň *c*.

Str. 282, ř. 9. sh. první slovo čti zpěvy.

# OBSAH.



## I. Liturgický zpěv.

## II. Umělý zpěv.

## Přílohy.



## Rejstříky.

# O notaci.

Nerozlučnou součástkou dějin hudby jsou i dějiny notového písma. V době starší stojí tyto dějiny v první řadě mezi otázkami nejdůležitějšími. Karakter hudby, v různých stoletích různý, vyvolal i různý karakter písma notového, sobě vždy nejpřiměřenější. Transskripce vždy zatemňuje jasnost předmensurálních zápisů notových. Proto jsem podržel při takových zápisech původní notaci. Základem bylo tu písmo 14. věku, chorální čtvercová nota (kosočtverce), ze starší doby písmo „muší nožičky" a písmo hřebíčkové, ze 14. století pak kursivní tvar notového punktu. Chorální písmo, kosočtvercové i kursivní, podržel jsem všude, kde v pramenech jím jest zápis notován, neboť toto písmo jest zcela přístupno i laikovi neznalému v dějinách notového písma, všimne-li si klíče a měří-li podle toho intervally. Notové písmo starší (13. věku) podržel jsem vždy tam, kde šlo o podání ukázky nového způsobu notace. Kde ukázek těch bylo již dosti a kde přehlednost věcná byla důležitější než forma notová, transskriboval jsem toto písmo v kosočtvercovou notu chorální 14. věku, s udáním ovšem vždy na svém místě, že jest to transskripce. Jedině mensurální zápisy z konce 14. století jsem transskriboval v moderní písmo notové, ježto tím rhytmický i melodický karakter nápěvu lépe vysvitne. Avšak i v tom případě obyčejně předeslal jsem zápis v původní notaci, aby každý mohl kontrolovat mou transskripci v nové písmo notové.

Zásady, jimiž jsem se řídil při transskripci starých notací v moderní notové písmo, vyložil jsem na str. 126. Transskripce hřebíčkového písma v chorální notu jest pak samozřejma, ostatně v této knize velmi řídká. Zbývá mi však říci něco o poměru zápisu rukopisného k mému otisku. Ukázky zde vydané nejsou facsimilia fotograficky věrná, nýbrž jen přesně obkreslená. Karakter not i jich zvláštnosti ovšem jsem podržel i v „mušich nožičkách" i v hřebíčkovém písmu i v rozličných

punktech chorálních. Nedbal jsem však toho, co písař zavinil svou nedbalostí: u not podržel jsem základní jich tvar, ať už písař na př. kosočtverce jakkoli zdeformoval; vynechal-li notu neb učinil-li jinou chybu, opravil jsem ji s poznámkou, jak notuje zápis; vynechal-li klíč, doplnil jsem jej (v závorce); kde zpěvák zpíval *b* molle, ač v rukopise bylo jen *b* quadratum, položil jsem nad notu ♭ (♭ v systemu vzato ze zápisu) a p. Jsou tedy zápisy zde otištěné věrně kreslené vydání s opravami a vysvětlivkami. Tím docíleno zároveň větší jasnosti, srozumitelnosti a jednotnosti citátů, aniž by to bylo na ujmu jich přesnosti.

# Úvod.

Ohraničení doby. Rozdělení věcné, ne chronologické. Historický karakter díla. Prameny. Literatura. Rozdělení.

Dějiny zpěvu v Čechách v době předhusitské jest uzavřený celek. Počátek dán tu sám sebou přirozeným vznikem zpěvu u nás, na konci pak zříme uměleckou katastrofu. Husitství znamenalo v celém našem životě převrat tak zásadní, že nebyla jím ušetřena žádná stránka našeho národního života, tím méně zjev, jenž vždy byl a jest nejvěrnějším průvodcem lidu a hlasatelem jeho citů a myšlení. Mezi těmito dvěma historickými body leží dějiny zpěvu předhusitského.

Počátky ztrácejí se přirozeně v dávnověku dějin a jen nepatrné zbytky nám se zachovaly. Máme tu co činit s praehistorií našeho zpěvu, kde hypothesy mají nejširší pole působnosti. Tato nejistota provází nás až do 13. století, kdy r. 1235 objevuje se naše první notovaná kniha, bezpečný to podklad historických vývodů. Avšak i 13. století jest na zprávy o českém zpěvu tak chudo, že jen celkově dá se zachytit něco z jeho obrazu. Tím zároveň jest řečeno, že dějiny zpěvu předhusitského nejsou vlastně nic jiného, než dějiny zpěvu ve *14. století*. Z této doby máme i zápisy notové i hojné zprávy historické, tedy vše, čeho je k náležitým dějinám zpěvu a hudby vůbec potřebí.

Důležitější jest otázka, kdy končí naše doba a kdy ve zpěvu počíná doba husitská. Husitství jakožto historická katastrofa propuká zcela a bez obalu r. 1419, kdy se zmocnilo veřejného života, vedení státu a p. Husitství však se připravuje dlouho před tím. Zpěv byl pak ohlasem těchto nových proudů, zvěstovatelem nové doby již v samých začátcích hnutí. Tím nastává důležitá úloha rozlišovat v době před r. 1419, co je husitské a co husitské není, co náleží ještě době

starší. Zde chronologická hranice by byla historickou chybou prvního řádu, jak nejlépe to dokazuje dílo Konrádovo. Konrád položil si za hranici rok 1419 a drží se toho houževnatě až k absurdnosti: v jeho „Dějinách posvátného zpěvu doby předhusitské“ nalezneme písně, o kterých sám praví, že jsou husitské. To jest vědecky nepřípustné a literárně nevkusné. Rozhodovat zde může jenom věc. Doba 1403—1419 jest již husitstvím tak prosycena, že z ní těžko lze něco přijmout do doby předhusitské. Zvláště to platí o zpěvu kostelním, na nějž *husitští* kněží již v této době nemohli být bez zásadního vlivu, zvláště na zpěv český, neboť čeští kněží napořád se přidávali k novému hnutí. Jen dvě věci mohl jsem tu bezpečně vzíti do doby předhusitské: nešvary zpěvu kostelního a zpěvy umělé. Triviální tropy zpívané při mších a p. jsou jistě původu předhusitského (zpívaly-li se také v době husitské, jest jiná otázka, která nás tu nezajímá), a podobně na vznik umělých skladeb milostných nemohlo mít husitství v této době ještě zásadní vliv. Jinak však musíme tu počítat již s novou dobou. Tím dostali jsme konečnou hranici v roce 1403, tedy konec 14. století. Avšak i v tomto století nalézáme mimořádné zjevy, jež ukazují napřed, co potom přišlo. Mrskači, předchůdcové Husovi a p. nejsou součástkou doby předhusitské ve vlastním smyslu věcném, proto je také čtenář nenalezne v tomto díle. Co zde jest obsaženo, jest tedy na jisto skrz na skrz původu a *rázu* předhusitského.

Tímto věcným omezením látky dáno bylo i rozdělení spisu. Odmyslíme-li si chudé zprávy o době starší, máme tu co činit jen vlastně se 14. stoletím, a v tom zase hlavně s dobou Karla IV. a s dozvuky jeho snažení do konce století. Již tím nedoporučovalo se rozdělení látky v historické chronologicky dané *epochy*, ježto by mezi nimi byl veliký nepoměr. Avšak i jiný věcný důvod rozhodl pro *rozdělení věcné*. Zpěv doby předhusitské jest zjev velmi bohatý, jenž obsahuje několik různorodých složek. V celé této době náš zpěv se utváří v samostatných proudech, jež sice o sebe narážejí, nikde však neztrácejí svou samostatnost. Ve zpěvu předhusitském není jednotného vývoje, každý obor podle zvláštních svých potřeb vyvinoval se samostatně, až teprve husitství dovedlo vyloučením hlavních kontrastů spojit tyto obory v jeden proud. Teprve husitský zpěv má přesné, pro všechny obory platné epochy. U zpěvu předhusitského máme epochy v každém oboru tak různé, že by držet se jich přesně obraz celkového vývoje jen rozbilo. Proto jsem látku rozdělil v pět samostatných skupin a sestavil je tak, že další vždy mimo vlastní své dějiny doplňuje i dějiny předešlého oboru, čímž doufám bylo souvislého proudu vývojo-

vého dosaženo spíše než rozdělením v epochy. Poslední skupina pak převádí nás dále již k 15. věku.

Interess, který mne při práci vedl, byl naveskrz *historický*. To třeba konstatovat na rozdíl od jiných prací toho druhu. Obyčejně účely podobných prací vedle vědeckých byly i praktické, což nejvíce platí o dějinách lidové písně duchovní. Tohoto thematu chápali se obyčejně kněží (v Německu Bäumker, u nás Konrád), kteří chtěli z toho těžit pro praktickou reformu lidového zpěvu kostelního: na místo nových písní špatných zavést krásné staré písně, k čemuž ovšem bylo třeba napřed je znát. Já neměl a nemám interessu na znovuvzkříšení písní, o nichž tu jednám, mně jsou pouhým materialem historickým stejně tak jako zprávy listin, kronik a p. Mně šlo jen o to, vytěžit z nich obraz zpěvu předhusitského a zákony, jimiž bral se jeho vývoj. To odlišuje mou práci zásadně od uvedených zvláště dvou děl, Bäumkera a Konráda. Předně má práce nemá za účel vydat všechny staré zpěvy; není to vydání pramenů, nýbrž historie, při čemž ovšem jsem podal za doklad svých vývodů tolik materialu, kolik bylo třeba, a sice ve výběru, že snad není nic pozoruhodnějšího ve zpěvu doby předhusitské, co by tu nebylo nějak zastoupeno. Přes to však nepokládám ani po své práci vlastní vydání některých celých rukopisů (na př. velikonočních her) za zbytečné.

Důležitější jest rozdíl druhý: Bäumkerovi a Konrádovi šlo o stanovení vývoje každé písně, aby našli nejlepší tvar její, který by bylo lze oživit. Proto oba stopují vývoj každé písně až na naši dobu. To však jest zcela nehistorické. Jest pravda, že „Buoh všemohúcí“ má ve 14. století zcela jiný nápěv než v 17. věku. Komu jde o praktické obnovení písně, musí se ptát, který nápěv má se oživit. Tak jest i při jiných písních, a Konrád tím vyplňuje dobrou polovici své knihy. Co však s tím má činit historie? Jak se hodí výklady o nápěvu 17. věku do dějin zpěvu doby předhusitské? Historik položí tu na prvním místě otázku: proč se tento nápěv změnil? Avšak toto proč nemohou zodpovědět dějiny zpěvu předhusitského, nýbrž dějiny zpěvu 17. století. Tam náleží celá tato otázka, ne sem. Tím, že některá píseň vznikla v 14. věku, nenáležejí celé její dějiny do tohoto století. V dějinách 14. století jest to nepotřebný, souvislost rušící balast stejně, jako by v dějinách státního zřízení českého v té době byl výklad o nynější rakouské ústavě.

S tím pak souvisí i třetí rozdíl mezi mou prací, Konrádem a Bäumkerem. Oba tito badatelé omezili se na zpěv určitého jazyka národního (českého, německého). Tento *literární* princip ovládá zvláště

naši hymnologii velmi silně a sice následkem vlivu prací J. Jirečka. Tento skutečný zakladatel našich studií hymnologických veden byl interessem naveskrz literárním. Jeho „Hymnologie“ jest práce o dějinách českých textů písňových, ne písní v pravém slova smyslu. Jeho katalog textů písní 15. a 16. věku jest práce nade všechno záslužná, avšak hlavně pro literárního historika. Nepodává však ani přibližný obraz bohatosti hudební, nedovídáme se tu ničeho o nápěvech. Dějiny zpěvu se stránky *hudební* musí jíti zcela jinou cestou. Množství textů nedokazuje nám množství nápěvů. Celá řada textů zpívala se týmž nápěvem. Musíme tedy náhled o bohatosti nápěvů staročeských náležitě korrigovat. Nápěv nám musí být vodítkem, ne jeho text. Nápěv však neváže se a nikdy se nevázal na určitý jazyk, přecházel z jedné řeči do druhé, musíme tedy hledat jeho původ, t. j. kde se objevuje nejdříve. K tomu přistupuje internacionální jazyk středověku, *latina*, v níž psali a také zpívali příslušníci všech tehdy kulturních národů. Opomíjení zpěvů latinských olupovalo dějiny našeho domácího českého zpěvu o mnohý skvost a číselně o znamenitý počet písní, jež sem plně náležejí. Proto jsem pojal všechny tyto zpěvy do své práce a podávám dějiny zpěvu v Čechách, ať jakýmkoli jazykem od domácích lidí provozovaného, rozlišuje při tom, co k nám bylo z ciziny prostě importováno (německé písně, liturgické zpěvy), od zpěvu domácího původu. V tom smyslu podávám dějiny českého zpěvu, t. j. zpěvu od Čechů vytvořeného neb aspoň zpívaného.

*Cizí vlivy*, jež Konrád úplně pominul, snažil jsem se všude, kde bylo možno, rozpoznat. Vystupují-li tyto cizí vlivy v mé práci zjevněji než v předešlých a snižuje-li se tím originalita našeho zpěvu, vystupují na druhé straně i originelní stránky našeho zpěvu předhusitského daleko více do popředí, než bylo možno na př. při jednotvárné šedi líčení Konrádova, u něhož stará píseň naše jest hned od počátku hotovou, ustálenou šablonou. Zpěv předhusitský v mé práci má své stíny, jimiž však jasněji vystupují světlé jeho plochy. Podobně má se to s vlivy hudby instrumentální, jichž jsem si bedlivě všímal. Vylíčením i tohoto oboru staročeské hudby zaokrouhlila se celá práce v *dějiny české hudby* doby předhusitské (jen hudební nástroje tehdejší vyžadují zvláštní hojně illustrované monografie).

Historickým interessem tato práce vznikla i byla provedena. Že moje práce náleží především v dějiny české hudby, nemůže být sporu. Myslím však, že i jiné obory historické (literární historie i politické dějiny) naleznou tu něco pro sebe. Kdekoliv jsem narazil na

problem i jiné discipliny historické, nevyhnul jsem se mu, protože jsem se mu vyhnout nemusil. Podávám své dějiny zpěvu v úzké souvislosti s našimi dějinami vůbec, tak že někde nebál jsem se ani vybočit z hranic, jež určují se dějinám hudby. Jsou dějiny jen jedny, jako život člověka jest jeden. I zpěv jest součástkou života a dějin.

---

*Prameny* této práce roztroušeny jsou po rukopisech i tiscích. Hlavním pramenem jsou ovšem notované zápisky z té doby, jichž jest však velmi málo. Jsou to obyčejně přípisky na deskách, malé zlomky ze starších rukopisů. Jen liturgický zpěv vykazuje řadu celých velkých notovaných kněh. Tyto zápisy pak osvětlují nám zprávy historické v listinách, kronikách a j., při čemž ovšem třeba vždy pro jednu, dvě zmínky (někdy ani ta se nenalezne) probrat celé dílo. Již z toho plyne, že úplnost může být tu pouze relativní, což platí zvláště o rukopisech. Zde nelze hledat, nýbrž jen nalézat. Zápisy na deskách roztroušeny jsou tak, že tu není žádného vodítka, žádného návodu, kde by bylo něco lze nalézt. Jednou máme takový zápis v rukopise theologickém, jindy lékařském, jindy právnickém a p. Sbírat tento material jest věc šťastné náhody, nic více, a jest povinností každého badatele v rukopisích, aby této stránce věnoval lepší pozornost, než dosud se dálo. Bude mi nejlepší odměnou celé námahy, podaří-li se mi přesvědčit o důležitosti takových zápisů. Jen tím bude lze docílit soustavnosti, úplnosti, když badatelé nejrůznějších oborů budou si toho všímat a o tom podávat zprávu. Že se tím způsobem podaří nalézt ještě velmi mnoho, co mně nalézt nebylo možno, jsem přesvědčen. Naleznou-li se prameny, jež by podstatně změnily zde podaný obraz, jest jiná otázka, o níž nesluší rozhodovat. Obraz však, vyplynuvší z pramenů mně známých, jest tak detailní a při tom souvislý, že sotva jest nahodilým výběrem to, co mi bylo možno sebrat.

Knihovny, z nichž čerpány jsou zápisy pro tuto dobu, jsou knihovna Musea království českého, c. k. universitní knihovna v Praze, kapitulní knihovna u sv. Víta, kapitulní knihovna na Vyšehradě, c. k. dvorní bibliotheka ve Vídni, král. státní bibliotheka v Mnichově, král. universitní knihovna ve Vratislavi a městská knihovna tamtéž. Systematicky probral jsem po té stránce dosud neprohlédnutou a proto nedoceněnou bibliotheku Musea král. českého, jež vykazuje řadu krásných notovaných rukopisů 14. věku.

Z jednotlivých rukopisů uvedu jen několik málo: dosud neznámý, nade všechny však důležitý, ač pochází až z 15. věku, jest *rukopis Vyšehradský* (sign. VCc 4), codex mixtus; celý obsahuje zpěvy liturgické a písně. Jest původu husitského, avšak obsahuje zvláště skladby Závišovy, čímž podstatně přispěl k podání dějin zpěvu v době předhusitské. Známý rukopis Vyšebrodský z r. 1410 s přípisky písní českých a jiných až po r. 1410 (na to třeba důtklivě upozornit) přináší pro naši dobu zápisy umělé písně „Otep myrrhy“, některé trivialní tropy a ukázky dvojhlasu. Konrád velmi mnoho čerpal z kancionálů Jistebnických, jež označil slovy „starší“ a „mladší“. Starším byl mu kancionál latinský, jenž mu byl zároveň kancionálem katolickým (již proto musil být tedy starší), mladší jest pak u něho husitský kancionál český. Není však třeba dlouhých důkazů, že jich poměr jest obrácený. Stačí jediný pohled na latinský kancionál, abychom poznali, že jest to rukopis druhé polovice 15. století, kdežto český jest z 20tých let téhož věku. Jest tedy latinský kancionál Jistebnický (u Konráda „starší“) asi o půlstoletí mladší než český (u Konráda „mladší“), nepadá tedy vůbec pro naši dobu na váhu. Husitského kancionálu lze pak užít jen velmi opatrně a sice jen na základě zpráv spolehlivých, kde obsahuje opisy písní starších (na př. píseň „Buoh všemohúcí“). Kritiku liturgických zpěvníků i zápisů jiných nalezne čtenář v textu tam, kde jich bylo užito, ježto meritorní část této kritiky souvisí s věcí samou, při níž jest uvedena.

Obrátíme-li se k *literatuře* našeho předmětu, dostaneme obraz velmi smutný. Díla toho thematu, jako jest tato práce, dosud není; nikdy ještě nebyl seskupen zpěv všeho druhu z doby předhusitské v celek. Musíme se tedy spokojit monografiemi. Zde každému ovšem hned připadne *K. Konrád*, jenž r. 1882 vydal své „Dějiny posvátného zpěvu staročeského v době předhusitské“. Konrád má jednu zásluhu, jež se nedá podceňovat: byl první, který si našeho starého zpěvu důkladněji všiml, který upozornil na leckteré rukopisy a p. To zůstane vždy jeho zásluhou; více však nic. Výsledek jeho práce jest tak slabý, ať nedím negativní, že dnes rozplývá se v nic. Poukazuji k jeho dílu velmi často v textu a podrobuji je kritice, proto je nebudu zde rozbírat, jen několik všeobecných slov řeknu o něm a o poměru mé práce k němu. Konrád s upřímnou láskou k věci, avšak také s velkou neznalostí věci hledal, srovnával, sestavoval. Byl to diletantismus sběratelský, jenž svou práci cení podle čísla sebraných kusů. Jakmile Konrád nalezl jen sebe nepatrnější zdání důvodu, přiřadil píseň k dosavadní své sbírce. Kritikou však Konrád nevládl:

ve své poctivosti a horlivosti sběratelské věřil tomu, co se mu jednou zdálo, podruhé již zcela pevně, a bral to za dokázanou, nezvratnou pravdu. Odtud jeho jistota, s níž vystupuje, vydávaje nejdobrodružnější smyšlenku za pravdu nad slunce jasnější. Tato jistota svedla potom ty, kteří z něho čerpali. Jeho smyšlenky se přebíraly do spisů vážných, odtud se šířily dále, až dnes se staly obecným majetkem. A přece to vše je papírová hračka, jež se zbortí při sebe menším doteku historické kritiky.

Moje práce svým původem také nevznikla opposicí proti Konrádovi. Chtěje pokračovati, kde Konrád přestal, byl jsem však nucen nahlédnout blíže do jeho dílny, a výsledkem toho jest toto dílo. Hrozná spousta, již jsem tu spatřil, mne přesvědčila, že na tom nelze stavět dál, nýbrž že první podmínkou zdárného bádání dalšího jest právě zbořit tuto chatrnou stavbu, v níž se dobrá věc ztrácí uprostřed plevele, a položit nové silné základy, na nichž by bylo možno stavět dále. A to jest poměr mé práce ke Konrádovi (rozuměj zatím jen k spisu nahoře uvedenému): nechci jeho dílo doplňovat, nechci je opravovat, poněvadž ani jedno ani druhé není možno. Tato práce chce dílo Konrádovo zbořit a nahradit. Když jsem na základě přesných pramenů a pomocí historické kritiky počal konstruovat svůj obraz zpěvu doby předhusitské, viděl jsem, že mezi mou prací a dílem Konrádovým není možný žádný modus vivendi. Moje práce jest vědomá *negace práce Konrádovy.* Rozdíly mezi nimi nejsou jen methodické, nejsou jen věcné, nýbrž jsou principielní, neslučitelné. Konrádovo dílo obsahuje to, co já podávám v druhé části páté kapitoly. Avšak tato druhá část není právě nic jiného, než důkaz, že celé dílo Konrádovo zbudováno jest na neudržitelném principu, methodou nekritickou a s výsledky skrz na skrz špatnými. Že stejný material někde v jednotlivostech vyvolal shodu mezi mou a Konrádovou prací, nemění na tom ničeho.

Z Konráda jsem tedy nemohl vzít ničeho ani pro těch několik stran, na nichž jednám o témž thematě jako Konrád. Pro dějiny zpěvu liturgického a pro hudební rozbor středověkých dramat neměl jsem ani jediné cennější monografie. Vylíčení pak hudby umělé jest právě nejnovější částí mé práce. Zde však setkáváme se často s jménem *J. Truhláře.* Jeho práce jsou jediné, jichž jsem mohl užit v positivním smyslu. Ne že by vše bylo tu naprosto správné — to ani možno nebylo, neboť celek teprve může vysvětlit leckteré detaily, o nichž právě J. Truhlář jedná — avšak solidnost příspěvků, jež tento literární historik dal dějinám naší hudby doby předhusitské, jsou

daleko cennější než příspěvky našich hudebních hymnologů ex professo. Jiná jména nelze mi jmenovat. J. Jirečka „Hymnologie“ pro tuto dobu jest zcela bez významu, Drevesovy „Cantiones Bohemicae“ jsou pouhé otištění textů s chybnou transskripcí některých nápěvů (Dreves vůbec nečiní rozdílu mezi písněmi katolickými ze 14. a husitskými z 15. století). Menší články uvedeme na svém místě.[1])

---

V dějinách zpěvu u nás v době předhusitské vidíme několik oborů dosti samostatně ohraničených. Především třeba rozlišiti zpěv umělý a lidový, t. j. zpěv, který vytvořili jednak vzdělaní lidé jednak prostý lid. Tento pravý *lidový zpěv*, od lidu vytvořený, byl snad u nás nejdříve, avšak mimo několik chudých zpráv z doby starší víme o něm více až ze 14. století. Jsou to vesměs světské písně, jež lid vytvořil z různých důvodů, zvláště k tanci. Vše ostatní jest zpěv umělý. V něm však můžeme rozeznávati opět několik skupin. Kořenem středověkého zpěvu umělého byl *zpěv liturgický*, t. j. zpěv přijatý církví za officielní zpěv při bohoslužbě. Jsou to výtvory umělých skladatelů, jichž osobní individualita však stejně zmizela v hromadném, celkovém rázu tohoto zpěvu jako osoba lidového písničkáře. Lze tu mluvit vždy jen o typu zpěvu, ne o jednotlivých jeho skladatelích. Třetí takový celkový obor jsou umělé písně, složené však přímo s tendencí, aby je zpíval lid. Sem náležejí především *české písně duchovní*, jež lid v době předhusitské netvořil, nýbrž jen se učil je zpívati. Teprve v době reformační stává se duchovní píseň písní lidovou, t. j. od lidu vytvořenou. Mluvíme-li i v předhusitské době o lidové písni duchovní, rozumíme tím píseň od lidu zpívanou na rozdíl od zpěvu liturgického, zpívaného od kněží. Co není takovýmto hromadným výtvorem, nýbrž co prozrazuje osobnost skladatelovu, ať už jméno její známe neb ne, to nazývám *zpěv umělý* v užším smyslu. Tento obor jest vlastní skladatelské umění v našem smyslu, kdy umělec vědomě tvoří tak, jak sám v sobě zcela individuálně za nejlepší uznává. Konečně však oddělil jsem od těchto čtyř skupin obor, v němž nalezneme stopy všech těchto oborů, totiž *zpěv dramatický*, jehož hranice jsou jasně vymezeny pojmem předváděných her.

---

[1]) Zkratky netřeba tu podrobně uváděti. Užíval jsem jen běžných, každému známých. Konrád I. znamená „Dějiny posvátného zpěvu staročeského“ v době předhusitské, Konrád II. pokračování téhož díla o 15. a 16. století.

Chronologický přehled těchto oborů jest pak asi tento: v době pohanské nebylo ničeho než lidový zpěv, podle našeho názoru světský. Pokřesťaněním přišel k tomu zpěv liturgický, na krátkou dobu slovanský, potom latinský. Lidový zpěv vlivem církevním jakožto zbytek pohanství byl zatlačován, lid měl zpívat též liturgický zpěv („krleš"). Úsilí to se nezdařilo, v 12. století vzniká první píseň pro lid „Hospodine pomiluj ny" s nápěvem liturgického (žalmového) rázu. Století třinácté zlomilo absolutní panství liturgického zpěvu: záliba pánů a krále v poesii minnesingrů uvedla k nám umělé zpěvy milostné (německé), kolonisace pozvedla lidový zpěv k větší významnosti. Doba krále Jana posílila vliv francouzský, čímž nastává parallelisace vlivu německého. Přichází doba Karla IV., jež znamená rozkvět všech oborů: liturgický zpěv pěstován ve velkém v četných nádherných chrámech, při čemž ovšem dostavují se i nepěkné stránky každého vrchole rozvojového, v umělé hudbě vzniká první naše samostatná škola skladatelská, komponují se nové dramatické hry, lid zpívá velmi často a rád, neboť blahobyt země jej k tomu vede. V této bohatosti končí 14. století, počíná nová doba.

# I.

# Liturgický zpěv.

**Cyrillomethodějský zpěv. Počátky gregorianského chorálu. Reforma děkana Víta. Doba Tobiáše z Bechyně. Doba Karla IV.: rozvoj pěveckých sborů; nové kulty, svátky a liturgie. Vývoj liturgického zpěvu. Stav jeho v druhé polovici 14. století: zpěv mešní, nešpory, processí, žalmy. Latinské písně liturgické. Nešvary liturgického zpěvu: nedbalost zpěváků, hudební zlořády. Reforma Arnošta z Pardubic.**

Dějiny liturgického zpěvu úzce souvisí s dějinami liturgie. Zpěv jest v staré té době nejdůležitější součástkou liturgie, tak že první zprávy o liturgickém zpěvu objevují se nám skoro současně se zprávami o liturgii. Křesťanství však došlo k nám již v době, kdy liturgie v něm byla nejen úplně vyvinuta, nýbrž nabyla i převahy nad ostatními součástkami náboženského systemu. Proto zase zprávy o liturgickém zpěvu objevují se nám skoro současně se zprávami o pokřesťanění Čech. Aby však z dějin liturgického zpěvu stala se součástka skutečných dějin hudby, k tomu třeba nejenom kusých zpráv literárních, nýbrž i notovaných kněh liturgických. Ty zachovaly se nám až z 13. století. Jsou tedy dějiny liturgického zpěvu u nás až do 13. století jakousi praehistorií našeho zpěvu, se všemi příznaky každé praehistorie. Nejdobrodružnějším domněnkám jest tu otevřeno pole; proto mnozí badatelé, kteří se dali ať fantasií svou ať (a to bývalo častěji) jakoukoli tendencí svést s pevné půdy pramenů, zapadali v odpory, nejistotu, smyšlenky.

Tato doba *praehistorie* našeho zpěvu počíná pokřesťaněním země v 9. století. Nalezli se sice někteří, kteří dovedli mluvit i o „ger-

mánském" zpěvu Markomanů v pralesích českých[1]) i o „slovanských" písních při putování praotce Čecha a na dvoře kněžny Libuše, avšak to jsou smyšlenky vůbec beze všeho podkladu. Teprve s křesťanstvím dostáváme první zprávy o zpěvu u nás. Křesťanství přišlo k nám z církve východní, z Řecka, a s ním liturgický *zpěv cyrillomethodějský*. To jest nejstarší útvar této praehistorie zpěvu u nás. Že apoštolové Cyrill a Method přinesli k nám knihy liturgické a s nimi asi i určitý ráz liturgického zpěvu, jest ovšem nesporno; dokazují to prameny[2]) i povaha věci: s křesťanstvím přišla i liturgie, liturgie pak nemohla být bez zpěvu. Jaký však to byl zpěv, neumíme říci. Nezachovalo se nám ze zpěvu cyrillomethodějského ani jediné noty a není naděje, že by se kdy takový notovaný zpěvník našel. Lze se důvodně domnívat, že knihy ty snad ani notovány nebyly, že se nápěvy udržovaly jen tradicí, jež potom s kněžími slovanské liturgie vymřela. To málo, čeho se o zpěvu cyrillomethodějském můžeme dopátrati, nestačí na objasnění poměru zpěvu toho k naší hudbě. V tom pak nikdy asi více vědět nebudeme.

Neumíme proto říci, v jakém poměru byl zpěv cyrillomethodějský k slovanskému liturgickému zpěvu *kláštera Sázavského*. Že by to byl týž zpěv, lze se těžko domnívat. Skoro půldruhého století leží mezi sv. Methodějem a sv. Prokopem. Nejen o poměru tom, ani o způsobu tohoto druhého slovanského zpěvu u nás nedovedeme říci ničeho. Klášter Sázavský měl sice hojně knih, avšak ty r. 1092 při vypuzení slovanských mnichů z kláštera byly úmyslně zničeny a rozmetány. Co zbylo, zhynulo brzo potom.[3])

Od 10. až do 13. století vidíme u nás, že do liturgických zpěvů vplétají se *řecká slova*. Na př. r. 1100 při smrti Břetislava II. rozplakal prý jakýs kněz lid zpěvem: „Anima Brecislai, sabaoth adonai, vivat expers thanatu, Brecislaus ischyros."[4]) V tropáři z r. 1235 máme

[1]) Tím počíná svou stručnou stať o liturgickém zpěvu u nás do polovice 13. století R. Batka, Studien zur Musikgeschichte Böhmens, MVGDB. XXXIX, 1901, 173 a 275. Batkovi vadí zvláště jeho národnostní stranickost, jež často překračuje hranice ve vědě přípustné. Jinak jest jeho práce pilnou sbírkou citátů ze starých pramenů, ač bez vnitřní spojitosti.

[2]) Šafařík, Slovanské Starožitnosti II, 503.

[3]) „Libri linguae eorum deleti omnino et diperditi, nequaquam ulterius in eodem loco recitabuntur" (FRB II, 250). Že nebyly tehdy zničeny docela všechny, ukazuje další zpráva, že nový opat nenašel tu žádné knihy latinské „praeter sclavonicos" (ib. 252).

[4]) Kosmas, FRB II, 147.

zpěv „Sanctus adonai athanatos kirios."[1]) V řeckých těch slovech spatřován byl vliv zpěvu cyrillomethodějského, zbytek liturgie řecké. Jistě neprávem. Předem lze pochybovat, že by v staroslovanském zpěvu cyrillomethodějském řecká slova hrála nějakou úlohu. Hlavní důvod však jest, že tento zvyk rozšířen byl v té době nejen u nás, nýbrž i v cizině, kde vliv cyrillomethodějského zpěvu jest vyloučen. Konečně tato moda oblíbila si vedle slov řeckých i slova židovská. Nemůžeme-li tedy v textu těchto zjevů vidět vliv cyrillomethodějský, můžeme tím méně se domnívat, že by nám jich nápěvy ukazovaly karakter tohoto zpěvu staroslovanského.

Výsledek je tedy tento: že u nás byl staroslovanský liturgický zpěv cyrillomethodějský, je jisto; že nemohl zůstat zcela beze všeho vlivu, jest také jisto; avšak jaký by to byl zpěv a jaký by to byl vliv, o tom nelze říci ani slova.

Existenci cyrillomethodějského zpěvu v době pozdější nelze však nijak připustit. Připustíme-li souvislost jeho se zpěvem kláštera Sázavského, jest rok 1092 poslední přípustnou hranicí. Další trvání jeho byli by rádi dokázali historikové, jimž záleželo na prokázání souvislosti husitství s církví východní, pravoslavnou, s cyrillomethodějstvím. Jsou to především historikové ruští, u nás pak husitský kněz 16. století Bílejovský. Jako si Bílejovský zkonstruoval zcela fantasticky souvislost tu stran přijímání pod obojí způsobou,[2]) tak učinil i v příčině trvání zpěvu cyrillomethodějského až do Husa. Vykládá, že sv. Cyrill a Methoděj zpěv ten založili, sv. Vojtěch jej rozmnožil („Hospodine, pomiluj ny"), sv. Prokop jej v Sázavském klášteře udržoval, odtud pak dostal se do slovanského kláštera v Emauzích a konečně v husitství. Až do Karla IV. byl prý zpěv ten u nás veřejný a všeobecný, teprve potom byl zakazován a liturgické knihy toho druhu byly „zkaženy a ztrhány". Cyrillomethodějský zpěv pak podle něho nebyl staroslovanský, nýbrž český.[3]) Že vše to jest bezcenná fantasie Bílejovského, netřeba ani připomínat; vždyť dovede ihned za sebou říci, že Karel IV. pronásledoval český zpěv cyrillomethodějský, a hned zase, že klášter Emauzský byl nositelem tohoto zpěvu.

Někteří katoličtí historikové, ovšem jen české národnosti (zvláště Konrád), hledají naopak stopy cyrillomethodějského zpěvu v liturgickém zpěvu předhusitském, katolickém. Záleží jim na tom seslabit

[1]) Konrád I, 48.
[2]) Kalousek, O historii kalicha v dobách předhusitských, v Praze 1881.
[3]) Bílejovský, Kronika církevní (vyd. Skalický-Dittrich, v Praze 1816), str. 21.

výtku, jako by církev katolická u nás byla zničila národní liturgický zpěv staroslovanský, tím, že by aspoň stopy jeho ukázali v zpěvích církve latinské.[1]) Toto počínání sice není ovšem tak nesmyslné jako blouznění Bílejovského, ale postrádá podkladu v pramenech a tudíž výsledek jeho rovná se nulle.

Nová doba po periodě zpěvu staroslovanského nastala rozvojem *římského chorálu gregorianského.* Chorál ten vnikal k nám z Německa, zvláště z diecése Řezenské, již v 9. století; pokřestění páni r. 845 přivedli s sebou jistě i kněží znalé ve zpěvu liturgickém. Jaký byl poměr obou zpěvů liturgických v době sv. Methoděje, nevíme. Jen tolik dá se říci, že tu difference nebyly asi tak veliké, aby bránily papežům uznat pravověrnost obou bratří slovanských.[2]) Nelze si myslit, že by byli papežové schválili liturgii zcela odlišnou od chorálu gregorianského, jenž byl z hlavních znaků všeobecnosti, katoličnosti církve. O domácím pěstění liturgického zpěvu římského v té době ještě neslyšíme. Jací to byli kněží, jež Spytihněv I. na samém konci 9. století shromažďoval na svém dvoře a kteří jistě se vyzuali i v liturgickém zpěvu,[3]) nevíme. Na počátku 10. století však objevuje se u nás *škola v Budči,* učící vyšším předmětům, latině a liturgickému zpěvu. Mezi jejími učiteli nalézáme ještě Němce (zpěvu liturgickému učil kněz Uenno), ale žáci byli původu českého. Možno se tedy asi právem domnívat, že ze školy Budečské vyšla první generace domácích kněží, obeznámených se zpěvem liturgického chorálu římského.

Ve škole Budečské učil se zpěvu liturgickému též *sv. Václav.* Učitelem jeho byl právě uvedený Uenno, jeho oblíbené učivo bylo

---

[1]) Konrád I. mluví o tom často, ale ne důsledně. Na str. 25. praví, že „nelze nic udat o melodiích zpěvu staroslovanského“; na téže stránce však dovozuje souvislost starých písní slovenských s liturgickými zpěvy řeckého rázu, „jichž až do 14. věku možno nám zde dolíčiti“. Na str. 48. praví o zpěvích troparia z r. 1235, že „též melodie jsou příbuzny a podobny zpěvům řecké církve“. Bylo by jistě vědeckým vynálezem prvního řádu, kdyby nám byl Konrád postavil vedle sebe některý takový nápěv z onoho troparia a jeho řecký originál. Bez toho jest však věta Konrádova pouhou prázdnou větou. Konrád na jednom místě (I, 190) dokonce hledá v naší hudbě i vliv antické hudby řecké. Proti němu J. Pachta v Cyrillu IX, 1882, 27.

[2]) Křišťan (FRB I, 201) vztahuje přímo povolení papežské na liturgii a tudíž i zpěv („firmarunt... missarum solemnia ceterasque canonicas horas ymnizari“). Nelze však tomu věřit bez pochybností. Zdá se, že to jest pouhý domysl Křišťanův, vlastně pouhá fráse, širší rozvedení obsahu papežského stvrzení.

[3]) Křišťan (FRB I, 204) nazývá ho „congregator sacerdotum clericorumque“. Pro Batku l. c. jsou to samozřejmě němečtí kněží.

pak pění žalmů,[1]) ovšem asi podle tonů církve římské. Václav uměl pak zpívat i jiné, obtížnější zpěvy liturgické, mohl se účastnit i zpěvu „jitřních chval“ (laudes matutinales).[2]) V tom nezůstával za svým pánem i Podiven, jenž na dvoře Václavově učil zpěvu žalmů, takže prý nebylo z dvořanů nikoho až do posledního kuchtíka, kdo by neuměl zpívat žalmy.[3]) Tak šířila se znalost liturgického zpěvu mezi domácími lidmi. Zprávy o pobožném a štědrém knížeti šířily se však i do Němec a lákaly kněží bavorské a švábské, že přicházeli do Čech a nabídli své služby knížeti. Nepřišli s prázdnou. Přinesli mnoho kněh,[4]) mezi nimiž asi zpěvníky liturgické nebyly vzácností. Tím vším vzmohl se u nás liturgický zpěv tak, že legenda právem asi chválí knížete Václava, že za něho bohoslužba a náležející k ní zpěv u nás zřízena byla v tom rozsahu, jako bylo tehdy „u jiných velikých národů“.[5]) Kněží za to vážili si svého dobrodince a jeho tělo při slavném převezení z Boleslavě do Prahy za Boleslava I. uvítali hojným zpěvem liturgickým[6]).

Důležitou událostí v dějinách liturgického zpěvu u nás, jež nás zároveň převede z 10. do 11. století, jest založení Pražského *biskupství*. K pravidelnému pěstění zpěvů přidružila se tu pompa, karakterisující tak zv. liturgii pontifikální. Hlavními pěstiteli zpěvu liturgického v chrámu kapitulním jsou vždy kanovníci, sdružení v kapitulu. U nás začátek kapituly nebyl příliš slavný. Kanovníky stali se lidé neučení, kteří žili způsobem světským, do kůru chodili v světském obleku a p., tak že to byli skutečně, jak praví Kosmas, jen podle jména kanovníci. Třebas bychom těmto kanovníkům nepřiložili epitheton „bestiales centauri“, jež jim dal Kosmas, byla jich úroveň velmi nízká. O jich

[1]) „Ut disceret psalterium a quodam presbytero nomine Uenno“ (Život sv. Václava, FRB I, 183). Že tu jde o zpívání žalmů a ne odříkávání, ukazuje věta: „librum psalmodialem perdidicit“ (Gumpoldova legenda, ib. 149). Také *sv. Ludmila* uměla pěti žalmy („psalmodiam concinere“, Křišťan, ib. 207).

[2]) „Ecclesiam properando ingressus, cantum nocturnalem laudesque matutinales modesta intentans auscultatione“ (Gumpold, FRB I, 159-60). „Matutinarum laudes vel audire vel percantare cupiens“ (Křišťan, ib. 218).

[3]) Podiven „cunctos pene vernaculos extremos usque ad cocos ita instruxerat, quod pene nullius curtensium foret, qui psalmigraphorum hymnos canere ignoraret“ (Křišťan, FRB I, 223).

[4]) „Multi sacerdotes de provincia Bavariorum et de Svevia audientes famam de eo, confluebant cum reliquiis sanctorum et libris ad eum“. (Život sv. Václava, FRB I, 185). „Plurimi famuli dei confluunt, Bavariorum, Svevorum aliarumque provinciarum locis reliquiis cum sanctorum bibliothecis plurimis“ (Křišťan ib. 215).

[5]) Život sv. Václava, FRB I, 180.

[6]) „Sonantibus clericorum ymnis“, Gumpold FRB I, 162.

zpěvu neslyšíme, ale sotva byl lepší ostatního. Teprve když r. 1068 stal se proboštem *Marek*, zavedl pořádek. Jím vlastně zřízena byla teprve kapitula, jím dána byla organisační podmínka k náležitému provádění liturgického zpěvu.[1])

V 11. století objevuje se u kapituly Pražské *škola*, kde se učilo vyšším předmětům, též liturgickému zpěvu. Kosmas aspoň, jenž se stal jejím žákem r. 1074, učil se tu zpívat žalmy.[2]) Škola ta vznikla asi už v 10. století hned za prvního biskupa Dětmara,[3]) snad v náhradu za školu v Budči. Tato škola nebyla však již jediným semeništěm liturgického zpěvu. Na hradě Libici byli kněží, kteří dovedli mladičkého Vojtécha naučit zpívat žalmy dříve než opustil rodný hrad.[4]) Ovšem rody tak bohaté a mocné jako byli Slavníkovci, měli jistě i své duchovenstvo, které konalo i slavnou bohoslužbu zpívanou. Bylo tehdy modou vyznat se v liturgickém pění žalmů. Jitka, manželka Břetislava I., dána do kláštera Svinobrodského, aby se tu naučila pěti žalmy.[5]) Její syn Spytihněv II. (1055—1062) v postě vždy zpíval s mnichy žalmy a účastnil se jich ceremonií.[6])

Škola kathedrály pražské udržela se potom až do 14. století.[7])

---

[1]) Kosmas FRB II, 100 píše o Markovi: „ducens originem de gente Teutonica, pollens sapientia praecunctis, quos tunc habuit terra Boemica. Nam in omnibus liberalibus artibus valde fuit bonus scolasticus, qui potuit dici et esse multorum magistrorum didascalus, in divina vero pagina interpres mirificus, in fide catholica et in lege ecclesiastica doctor magnificus. Quicquid enim religionis, quicquid honoris hac est in ecclesia, hic sua erudivit et ordinavit prudentia". Za to o prvních kanovnících vyjadřuje se Kosmas, sám kanovník téže kapituly, velmi neuctivě: „Prius erant irregulares et nomine tantum canonici, inculti, indocti, et in habitu laicali in choro servientes, velut acephali aut bestiales centauri viventes" (ib. 101). Kosmas o málo později (1074) stal se již žákem kostela Pražského, mohl tedy tyto kanovníky znát ze zkušenosti.

[2]) Kosmas FRB II, 161.

[3]) Ungar, Gedanken von dem Zustande der Schulen und der lateinichen Literatur in Böhmen vor Errichtung der hohen Schule zu Prag, Prag 1784 str. 28 uvádí řád Willigise arcibiskupa Mohučského z r. 976, platný též pro biskupa Pražského, kde se na př. praví: „in scolis vero, in choro seu in quocunque loco nullus invito magistro ad correptionem scolarium manum extendat, nisi cantor, dum cantum hesternum recitant, eos corripiat".

[4]) Kanaparius, FRB I, 236.

[5]) Kosmas, FRB II, 81.

[6]) Kosmas, FRB II, 91.: „utante matutinalem melodiam aut extentione manuum aut genuflexionibus totam ruminaret psalmodiam."

[7]) Jen r. 1248 hrozila zkáza v boji mezi Václavem I. a synem jeho Přemyslem II. (FRB II, 286.)

Jiným střediskem, z něhož vycházela znalost liturgického zpěvu v té době, byly *kláštery*, zakládané od konce 10. století. Jich roztroušenost po venkově byla tu momentem velmi důležitým. Mniši nejen sami pěstovali zpěv ve svých chrámích, které na pouť lákaly lid z široka daleka, nýbrž i učili mu mladé kleriky. Z jich škol vycházeli kněží, kteří mohli liturgický zpěv zavádět i ve venkovských farních kostelích, kde lid si tím zvykal na vážný umělý zpěv. Rozvoj ten dál se tak rychle, že homiliář biskupa Pražského z konce 11. století mohl již nařizovat, aby každý kněz měl svého „žáka“ (clericum scholarem), jenž by četl epištolu a lekci, odpovídal při mši a pomáhal mu při pění žalmů.[1]) Týž homiliář nás pak poučuje o *bohatosti liturgického zpěvu* té doby u nás.[2]) Vidíme z něho, že se u nás tehdy mše vždy zpívaly (o čtených mších tichých neslyšíme).[3]) Velmi často mluví se o zpívání hodinek,[4]) zpěv žalmů byl na denním pořádku.[5]) Homiliář dokonce nařizuje, aby kněz měl své missale, plenarium, lekcionář a antifonář, mimo to měl znát i sakramentář, baptistář, computus, canon poenitentialis, žaltář, homilie pro celý rok.[6]) Máme tu celé bohatství liturgického zpěvu, zvláště missál, antifonář a žaltář.

Že takový bohatý zpěv liturgický nejvíce byl pěstován v klášteřích, dokazuje život Milevského opata Gotšalka, jenž horlivě se účastnil zpěvu kůrního ve dne i v noci, mimo předepsané hodinky pěl hodinky o nejsv. trojici a sv. duchu, jakož i kající žalmy s litaniemi a zna-

---

[1]) Hecht, Das Homiliar des Bischofs von Prag, Prag 1863, str. 21: „omnis presbyter clericum habeat scolarem, qui epistolam vel lectionem legat et ad missam respondeat et cum quo psalmos cantet“.

[2]) Homiliář ten obsahuje sice i nařízení vzatá z ciziny, avšak i ta jistě vzata byla k nám proto, že se na naše poměry hodila. Vydání Hechtovo (v Praze 1863) jest nedostatečné. Srv. Sitz. Ber. Böhm. Ges. Wiss. 1866, 17.

[3]) Hecht, Das Homiliar des Bischofs von Prag str. 21. v odstavci „de sacerdotibus“: „Nullus cantet, qui non communicet. Nullus cantet, nisi ieiunus. Nullus in alba, qua in suos usus utitur, praesumat cantare. Nullus in ligneo aut vitreo calice audeat missam cantare. Nullus extra ecclesiam per domos nec in locis non consecratis missam cantet. Nullus in alterius parochia missam cantet. Nullus illis excommunicatis praesumat missam cantare“.

[4]) Ibidem str. 21: „Cursum vestrum horis certis decantate.“

[5]) Ibidem str. 84: „Qui psallere non potest, isti poenitentia elingui superponatur“ a p.

[6]) „Unusquisque missale, plenarium, lectionarium et antiphonarium habeat“ (ibid. str. 21). „Quae ipsis sacerdotibus necessaria sunt ad discendum, id est, sacramentarium, lectionarius, antiphonarius, babtisterium, computus, canon poenitentialis, psalterium, homiliae“ (ibid. str. 85).

menitý počet lekcí.[1]) Když r. 1184 zemřel, pěli mniši a jeptišky žalmy, hymny a letanie, které se pějí za mrtvé, bez ustání je opakujíce. Ráno potom pěli dva bratří za něho mši ke cti p. Marie, odpoledne nešpory a v noci zase žalmy.[2]) Vidíme tu již celé bohatství, všechny obory tehdejšího liturgického zpěvu.[3])

Avšak i *liturgické zpěvníky* vznikaly většinou v klášteře. Bylo-li třeba k opsání prostého textu rukopisu mnicha tehdejšího, bylo ho třeba tím více, jednalo-li se o napsání rukopisu s komplikovaným systemem tehdejších neum, vyžadujících dobrého znalce liturgického zpěvu. Proto asi se v první době k nám liturgické knihy importovaly z ciziny. O sv. Václavu jsme již slyšeli. Sv. Vojtěch přivezl s sebou množství kněh do Čech, mezi nimiž bylo jistě mnoho liturgických zpěvníků.[4]) Cisterciácký klášter ve Vyšším Brodě má podnes ve své knihovně celou řadu přastarých liturgických zpěvních kněh od 11. století počínaje. Zdá se však, že nejsou českého původu; vždyť na př. v „Missale Cisterciense“ ze 13. století nejsou svátky českých patronů. Mimo „Hymnarium cum notis musicis iuxta ordinem Cisterciensem“ též z 13. století má klášterní bibliothéka neumami opatřené rukopisy: z 11. století antifony o sv. Benediktu, Marii Magdaleně a Ruthbertovi, z 12. století „hymnus de beata“, zlomek officia „Resurrexit“ a zlomek officia o sv. Šebestiánu a Anežce, z 13. století část antifonáře, zlomek žaltáře a zlomek missálu (i ten jest z části opatřen neumami).[5]) Odkud se tyto knihy dostaly do klášterní

---

[1]) „Cantando canticum graduum ibat semper super proficiendo de virtute in virtutem. Omnibus diebus vitae suae ad omnes horas diei et noctis primus fuit et ultimus in choro, non dormiendo vel dormitando sicut multi, sed vigilando et vigilanter cantando in psalmis domino. Qui praeter canonicum cantum horas sanctissimae trinitatis nec non et sancti spiritus numquam omittebat, insuper poenitentiales psalmos cum letania et quindecim gradus cum vigiliis novem lectionum . . . usitabat“ (Vincencius, FRB II, 492).

[2]) „Sequentem noctem duximus insompnem nos foris circa eum, sorores intus psalmis, ymnis, letaniis, quae morientibus dici solent, repetitis. Facto itaque mane sabbathi duo ex fratribus eius, Marsilius scilicet et Wilhelmus, missam pro eo in honorem sanctae Mariae semper virginis decantaverunt . . . Vespere vigilias solempnizavimus, nocte vero psalterium tonaliter peregimus“ (Vincencius ib. 504)

[3]) Batka (MVGDB XXXIX, 1901, 279) uvádí frási Kosmasovu: „clerus multimodas campanis personet odas“ (FRBII, 98) a vykládá slovo „multimodas“: „in allen Tonarten“. To však Kosmas jistě neměl na mysli.

[4]) „Secum haut modicam copiam librorum referens“ (Kosmas, FRB II, 38).

[5]) Pawel, Beschreibung der im Kloster Hohenfurt befindlichen Handschriften, Wien 1891, str. 183 (jsou to rukopisy č. X., LXIV., LXVII., LXVIII., XCVIII., CXII., CLXXVI., CXCIV, a č. 73.).

knihovny, není známo. Klášter Vyšebrodský založen byl až r. 1259, jeho knihy tedy to nejsou. Dokud se nevysvětlí jich provenience, nelze jich užít k dějinám liturgického zpěvu u nás.

Že však již v 11. století psaly se u nás liturgické knihy, víme z kláštera Sázavského. Když r. 1092 byli odtud vypuzeni mniši slovanští, musil nový opat opatřit potřebné liturgické knihy latinské, sám psal ve dne v noci, některé koupil, jiné dal psát písařům neb i jinak je získal.[1]) I zde nemůže být pochyby o to, že se jednalo též o liturgické zpěvníky.

Tak dostali jsme se do 13. století, ke konci praehistorie našeho zpěvu.

---

V 13. století setkáváme se s památným zjevem v dějinách liturgického zpěvu našeho, stejně významným jako dosud nedoceněným, s *reformou děkana Víta*. Vít, o jehož skutcích a životě jsme dosti hojně zpraveni, jest z předních našich praelátů všech dob, v dějinách liturgického zpěvu v Čechách doby předhusitské pak osobnost nejdůležitější. Neprávem postaven byl do stínu vedle Arnošta z Pardubic, jak snadno poznáme srovnáním jejich skutků.

Vít již v chlapeckém věku[2]) dostal se na školu a mezi žáky kostela svatovítského. Srostl s tímto kostelem tak, že vše, co po celý svůj dlouhý život konal, náleželo jen drahé jemu kathedrále. Posledního dne r. 1234 stal se kanovníkem kapituly Pražské, 22. září 1241 zvolen za jejího děkana.[3]) Jím zůstal po 30 let až do své smrti 1. května 1271. Působil tu v době čtyř biskupů: Jana II. (1227—1236), Bernarta (1236—1240), Mikuláše (1241—1258) a Jana III. z Dražic (1258—1278). Žádný z těchto biskupů nedosáhl významu děkana Víta.

Hned jakmile se stal Vít kanovníkem, počata jeho přičiněním r. 1235 přestavba kněžského domu, jenž potom byl r. 1244 vyma-

[1]) „Idem abbas libros, quos non invenit loco sibi commisso, praeter sclavonicos, ipsemet nocte et die immenso labore conscripsit, quosdam emit, quosdam scriptores scribere conduxit et omnibus modis adquisivit" (Sázavský mnich, FRB II, 252). Kníže Soběslav daroval kostelu Vyšehradskému rozličné knihy („sacrarium diversis libris ditavi"), srov. Erben, Regesta I, 93.

[2]) Hlavní pramen o jeho životě jsou Annales Ottacariani, jež mu věnují velmi mnoho místa (FRB II, 321 a d.). K nim odkazuju zde pro celou řadu dále uvedených dat.

[3]) Tomek, Dějepis m. Prahy I, 589, 591.

lován. R. 1253 postaral se děkan Vít o malbu sakristie. Z ponuknutí děkana Víta vystavěna v letech 1263—1264 slavná kaple Všech Svatých na hradě Pražském, při čemž Vít vzal na sebe útraty s kameníky a dělníky k stavbě potřebnými. V chrámu svatovítském postavil r. 1245 oltář sv. evangelistů po straně choru panny Marie, oltář sv. Michala pak nadal dědictvím ve vsích Hornéticích a Předboji. Také na Strahově založil pod věží oltář sv. Matěje.[1]) Tolik stačí na důkaz, že tu jde o muže přehorlivého a všestranného ve smyslu své doby.

Nás zajímají ovšem více jeho reformy v oboru liturgického zpěvu. Reforma předpokládá vždy vady, *nešvary*, jež jest právě nutno reformovat. Že tu některé nedostatky věcné i osobní byly, víme bezpečně a snadno bychom se toho domyslili. Osobním takovým nedostatkem byla vždy nedbalost kněží i jiných zpěváků. Vytýká-li kronikář v 2. polovici 12. století s pochvalou o opatu Milevském Gotšalkovi, že při zpěvu v kůru nespal ani ospale nezpíval jako jiní, nýbrž pilně a bedlivě,[2]) lze z toho soudit, že to nebylo vždycky a u všech kněží, ano že to nebylo snad ani pravidlem.

Aby nedbalost pohodlných kanovníků neměla tak veliký a nedobrý vliv na liturgický zpěv, provedl děkan Vít reformu znamenitou a památnou: těžiště zpěvu mělo být z vysokých pánů přeneseno na osoby nižší, k tomu zvláště placené a vydržované, které by bylo snáze pohánět k plnění jich povinností. Touto myšlenkou veden, zřídil děkan Vít v kostele sv. Víta *první pěvecký sbor*[3]) u nás. Užil k tomu dvou různých cest. Před ním měl jen biskup v kostele svého *vikáře*, který vykonával za něho různé povinnosti. Děkan Vít kolem r. 1260 ustanovil za sebe stálého vikáře a jeho návodem učinil tak téhož času i probošt (pozdější biskup Tobiáš z Bechyně). To pak rozšířeno i na jiné osoby i na jednotlivé kanovníky. Tito vikáři mimo jiné obstarávali za své pány zpěv liturgický, předepsaný pro kanovníky, čímž zpěv ten nebyl tak zameškáván jako dříve.[4]) Děkan Vít postaviti dal na kůr, r. 1252 zřízený, i zvláštní pulpit pro tyto zpíva-

---

[1]) Tomek, Děj. m. Prahy I, 231—234, 244, 381.

[2]) Viz nahoře str. 17, pozn. 1.

[3]) Meliš (Mendels Musikal. Conversationslexikon II, str. 70) udává jakýsi sbor („der älteste musikalische Verein") z r. 1195 („der wahrscheinlich als Muster für die späteren Literatenchöre diente"). Prameny však o tomto sboru nás nepoučují a neumím udat, odkud Meliš svou zprávu vzal.

[4]) Tomek, Dějepis m. Prahy I, 379.

jící vikáře, zvláště ke zpěvu o zeleném čtvrtku („Domine miserere“), o jitřní na veliký pátek a v bílou sobotu.[1])

Jiná cesta vedla k zřízení *bonifantů*. Viděli jsme, jak škola v té době závisí na kostele, jak na školách učí se liturgickému zpěvu. Byla na snadě myšlenka využitkovat těchto žáčků ve zpěvu vycvičených k zpěvu kostelnímu. Jednotlivě dálo se to ode dávna a viděli jsme doklad toho u nás už na konci 11. století. Avšak nyní šlo o placený, stálý sbor kostelních zpěváků. Škola kapituly Pražské poskytovala děkanovi Vítovi schopné chlapce, z nichž chudí rádi se dávali do služby chrámové. Tak vznikli asi v polovici 13. století v chrámě svatovítském bonifanti („boni infantes“, „boni pueri“, též „innocentes“).[2]) Finanční nadání jich vzal na sebe kanovník Ebrhard, patrně přítel Vítův, jenž se s ním zároveň r. 1234 stal kanovníkem, zemřel však už 5. srpna 1259. Ve své závěti odkázal kostelu Pražskému na výživu 12 bonifantů některé statky a důchody ve Veliké Vsi u Panenských Břežan (v Kouřimsku).[3]) Úkolem jich bylo pomáhat při různém zpěvu, čtení i žalmování v kostele svatovítském. Podle jich vzoru ustanoveno bylo na konci 13. století též 12 bonifantů v kostele Vyšehradském.[4])

K lepšímu provádění zpěvu liturgického bylo potřebí *varhan*, na něž tehdy udáván asi jen ton a jimiž udržován zpěv v dané poloze. Chrám svatovítský měl již dříve své varhany, avšak děkan Vít dal roku 1255 zhotovit varhany nové, v ceně 26 hřiven stříbra, jež dokončeny a postaveny byly v postě roku 1256.[5]) Že ovšem i tyto varhany byly ještě velmi primitivní a k ničemu jinému se nehodily než právě k udávání tonu, plyne z nedokonalosti jich v té době. Uvidíme, že ani ve 14. století nebyly lepší.

---

[1]) „Erexit etiam pulpitum, ubi solent vicarii cantare in coena domini „Domine miserere“, in matutinis parasceve et vigilia paschae“ (Annales Ottacariani FRB II, 321).

[2]) Tomek, Dějepis m. Prahy I, 382, 452; III, 211.

[3]) „In villa, quae vulgariter dicitur Welikawes, Ebrhardus felicis memoriae canonicus Pragensis comparavit quaedam bona pro remedio animae suae et assignavit ecclesiae Pragensi pro enutriendis et vestiendis 12 scolaribus, qui bonifanti sive boni pueri appellantur, qui continue tenentur in ecclesia memorata deservire in cantu, legenda et psalmodia“ (Annales Ottacariani, FRB II, 324).

[4]) Tomek, Děj. m. Prahy I, 401.

[5]) „Organa nova facta sunt in ecclesia Pragensi, quae constiterunt 26 marcas argenti, sed perfecta sunt futuro anno tempore quadragesimae“ (FRB II, 293).

Na provádění předepsaného liturgického zpěvu dohlížel děkan Vít sám. [1]) Od úsvitu do noci byl v kostele. Časně ráno vstával ještě před rozedněním a zpíval v kostele žaltář, jehož prý někdy až celou třetinu přezpíval, než došlo k jitřní. Potom vzbudil zvoníky, aby šli zvonit na jitřní. Mezi zvoněním tloukl na dvéře u komor kleriků, u každé zvlášť, a budil je, aby zpívali jitřní hodinky. Potom vrátil se do kostela a šel ihned do kůru. Byl-li tu již týdenník (ebdomadarius), dal mu znamení, aby začal hodinky. Nebylo-li ho zde, začal zpívat sám. Byl dobrý zpěvák i dobrý kazatel, na jehož kázání hrnuli se lidé v neděli a ve svátek. [2])

Tato péče o jitřní dodává váhy myšlence, že asi děkan Vít byl ne-li zakladatelem, tedy hlavním šiřitelem *ranní mše* o panně Marii u nás. Že taková mše ojediněle vyskytuje se u nás už v 12. století, bylo řečeno na svém místě. Při pohřbu opata Milevského Gotšalka r. 1184 zpívána byla v sobotu ráno za jeho duši. Pravidelná mše ranní vyskytuje se však u nás až v 60tých letech 13. století v kapli Všech Svatých, při jejímž založení měl veliké slovo právě děkan Vít. Král Přemysl II. r. 1267 stvrdil nadání kaple a ustanovil, aby každou sobotu zpívala se mše o panně Marii za duši jeho manželky a dítek. [3]) Zdá se, že tato pro nás podivná forma mše o panně Marii a zároveň zádušní byla i původní forma ranní mše. Ještě na konci 14. století založil král Václav IV. podobnou zádušní mši o panně Marii v kathedrálním kostele Litomyšlském za duše rodičů svých a královny Žofie. [4])

Nejdůležitější reforma děkana Víta týkala se však *liturgických zpěvníků*. Kniby starší doby opatřovány byly, jak jsme viděli, velmi různými cestami: něco přišlo z ciziny, něco vzniklo doma podle předloh, jaké právě byly po ruce. Bylo to v době, kdy vznikalo mnoho nových svátků, slavených v různých krajinách různě, a kdy rozvoj řádů měl vliv i na vznik odchylek v liturgickém zpěvu, jimiž se lišil jeden řád od druhého. Opsána-li byla liturgická kniha z takového kodexu klášterního, dostaly se tyto odchylky i ve zpěv farních chrámů. Tím vším vznikla v našem liturgickém zpěvu veliká pestrost, neustálenost, nejednotnost. Tak bylo i v kathedrálním kostele sv. Víta,

---

[1]) R. 1251 byl kanovník Bartoloměj zbaven praebendy pro nedbalé chodění do kůru. Totéž přihodilo se r. 1305 kanovníkovi Divišovi z Ypern, poněvadž se za 30 let svého kanovnictví ani jednou v kostele neukázal (Tomek I, 370).

[2]) Annales Ottacariani, FRB II, 321. Srv. Tomek I, 385—386.

[3]) Emler, Regesta II, 208.

[4]) Srv. moje Dějiny m. Litomyšle I, str. 199 a 268.

kde neúplnost a nestejnost kněh vedla často k zmatku ve zpěvu liturgickém. K tomu staré knihy stářím i dlouholetým užíváním se rozpadávaly. Děkan Vít tedy postaral se o nové knihy liturgického zpěvu („libri musici“), sám vedl náklad, sám dohlížel na jich správnost, aby v nich nebylo nic vynecháno ani zmateno. Tím způsobem pořídil nové missály, graduály, antifonáře notované („antiphonaria musica“), žaltáře, hymnáře, kollektáře, baptistáře, breviáře a hojné homiletické knihy.[1]) Tím vším docílil jistě důležitého výsledku: *uniformity liturgického zpěvu* v kathedrálním kostele Pražském. Má-li někde jednotnost nějakou cenu, má ji jistě v liturgickém zpěvu, kdež rozmanitost, jinak v hudbě jistě velmi cenná, snadno hraničí s neliturgičností, nevážností zpěvu. Proto tato reforma Vítova jest skutečnou reformou, zásluhou. Velmi důležito bylo, že se neobmezila jen na chrám kathedrální. Zpráva o znamenitých nových knihách šířila se po zemi, načež mnoho kostelů dalo si knihy ty opsat pro sebe a zreformovalo jimi svůj zpěv.[2]) Od nich pak zase přejímaly je asi i jiné kostely a tak vysvětluje se to, co potom vidíme na zachovaných knihách 14. století: jednotnost liturgického zpěvu po celé zemi.

Jaké byly nové knihy děkana Víta, poučuje nás jedna z nich, jež se zachovala v knihovně kapitulní (sign. X 1). Jest to tak zv. *troparium z r. 1235*, pergamenová kniha o 68 listech velkého oktávu skvostně upravená a krásně psaná, notovaná na 4 liniích „mušími nožičkami“. Dosud nepokusil se nikdo stanovit původ této knihy, o jejímž českém původu a příslušnosti ke kostelu sv. Víta není sporu. Nelze však pochybovat, že jest to jedna z kněh děkana Víta a sice z nejstarších. Vidíme z toho, že reforma Vítova počala velmi záhy. Staral se o to Vít asi již před svou volbou za kanovníka. Mohl-li pak rok po své volbě (r. 1235) provádět už přestavbu kněžského

[1]) Děkan Vít „procuravit etiam libros plures musicos scribi ad officium divini cultus pertinentes suis propriis sumptibus, invigilans, ne quid omitteretur adiicens epistolas et evangelia, quae in solemnibus festivitatibus cantentur. Erant enim libri antiqui usuales et simplices, quidam etiam iam vetustate consumpti, inutiles, nullum fructum proferentes, per quos error et confusio frequens in officio divino accidebat. Sunt autem hi libri, qui conscripti sunt Viti decani pretio et expensis: missalia, graduali , antifonaria musica, psalteria, ymnaria, collectaria, baptisteria, breviaria et alii plures sermonum libri, per quos illuminavit et decoravit Pragensem ecclesiam in officio divino“ (Annales Ottacariani, FRB II, 321).

[2]) „Multae etiam et aliae ecclesiae conventuales et parochiales emendatae sunt in officio divino per transcriptionem librorum Pragensium“ (ib.).

domu kanovnického, mohl jistě i tehdy již pořizovat nové zpěvníky pro kostel. Kniha sama se hlásí k Vítovi již svou skvostnou úpravou. Těžko by byl mohl o takové knize říci kronikář, že pro svou porouchanost nebyla již tehdy k potřebě. Ještě dnes jest kniha ta zachovalá. Týž kronikář, blízký osobě Vítově a jistě člen kathedrálního chrámu, zvláště pak vytýká, že děkan Vít do svých kněh přidával zpěv epištol a evangelií, jak se zpívaly o větších svátcích.[1]) A skutečně i naše „troparium" končí (fol. 59—68) notovanými zpěvy evangelia. Tím vším jest původ této nejstarší naší hudební památky snad dostatečně prokázán.

Z „troparia" můžeme poznat, jaký byl zpěv reformovaný za děkana Víta. Čím se lišil od zpěvu staršího, nemůžeme dobře říci pro nedostatek staršího liturgického zpěvníku. Od „troparia" můžeme dobře hledět v před na další rozvoj liturgického zpěvu, v zad jen několika kusými poznámkami. „Troparium" obsahuje především „versus super offertoria" (fol. 1—35), potom různé tropy, t. j. interpolované zpěvy mešních Kyrie, Sanctus, Agnus, Gloria a j. (fol. 36—59) a na konec zmíněná už evangelia. Všechny tři části rukopisu poučují nás o něčem, čeho v dnešním zpěvu liturgickém není a čehož nutno s všimnout už zde.

První část „obsahuje *versus super offertoria*", jak udává nápis rukopisu. Při offertoriu tehdy přinášíval lid dary („oféru") ke cti boží, za vyslyšení prosby atd., jež kněží přijímali pro sebe a pro kostel. Toto „oférování" trvalo někdy delší dobu, zvláště o velikých svátcích, kdy se k oféře dostavilo mnoho lidí.[2]) Po celý ten čas zněl liturgický zpěv offertoria, jež ovšem musilo být tím daleko delší než dnes. Proto upraveno offertorium na způsob introitu. Zpívána totiž napřed antifona, jež dnes sama tvoří offertorium, k ní pak přidávaly se verše, podle potřeby jeden, dva i více. Tyto verše obsahuje právě naše „troparium" a sice tak, že antifonu, tedy vlastní offertorium cituje jen počátečními slovy (tu měl zpěvák v graduálu), načež udává s notací verše, jež se mohly ten den přidat. Nápěvy těchto veršů jsou neumaticky zdobené se značným objemem melodickým (dosahují až decimy).

---

[1]) Viz nahoře str. 22., pozn. 1.

[2]) Novák J. B., Formulář biskupa Tobiáše z Bechyně, v Praze 1903, str. 100 nařizuje biskup radě města Mostu, aby odvolali zákaz dávat oféry na počátku mše. Str. 101: oféry se dávaly „in principiis missarum" a „post evangelium, cum offertorium cantatur".

Tato neumatická bohatost liturgického zpěvu dala vznik *tropům*. Některé části liturgického zpěvu, zvláště invokační (Kyrie, Sanctus a Agnus), nade všechno však radostné „Alleluja" dosáhly takového stupně koloraturní ozdobnosti, že provedení jich stávalo se obyčejnému zpěváku velmi obtížným a hudební souvislost nápěvu ztrácela svou logiku. Proto roztrhávány neumatické „jubily", jak sluly takové koloraturní passáže, na menší částky, ano i na jednotlivé noty, jimž byly podloženy jednotlivé slabiky slov. K tomu ovšem bylo třeba vložit do textu nová slova, liturgické texty byly interpolovány a takové interpolované zpěvy liturgické slují právě tropy. Tropy jsou nejkarakterističtější znak liturgického zpěvu pozdějšího středověku, jenž teprve Tridentinem jakožto znešvaření přesných textů liturgických byl z kostela vyloučen. Hudebně byly však tropy rozhodným pokrokem. Melodická krása neum, byla-li tu jaká, mohla přijít k platnosti teprve tehdy, dostal-li jednotlivý jich ton samostatný význam a tím dána posluchači možnost náležitě je vnímat.

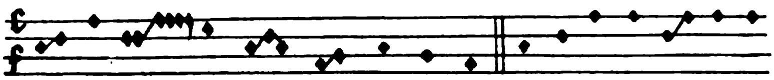
Takové interpolace mešních textů obsahuje naše „troparium" [1]) v druhé části své. Pro vývoj českého zpěvu nejdůležitější byla interpolovaná Kyrie, zvaná též *„kyriamina."* [2]) „Troparium" z r. 1235 obsahuje jich osm, a sice (počáteční slova vložena vždy za „Kyrie eleison"): „Cunctipotens genitor deus omnicreator" s nápěvem tak zv. Kyrie summum, „Spiritus alme coherens patri" (jen třetí část Kyrie je interpolována, první a druhá má jen liturgické Kyrieleison, Christeleison) s nápěvem Kyrie in solemnitatibus, „Cunctipotens dominator celi et angelorum" s nápěvem Kyrie v oktáv mimo marianské svátky, „Creator pater increate" s nápěvem Kyrie o svatých, „Inmense conditor poli" s nápěvem Kyrie vzatého z Ite missa est, slavné velikonoční „Lux et origo lucis summe decus" s nápěvem velikonočního Kyrie, „Summe deus noster, quem chorus angelorum" a „Orbis factor rex eterne" s nápěvem Kyrie obyčejné neděle.

Za příklad uvedu tropus velikonočního Kyrie: [3])

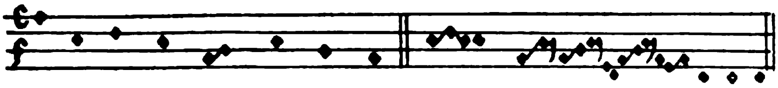
[1]) O tropech obšírně pojednal J. Pachta v Cyrillu VIII., 1881, v stati vycházející po celý ročník.

[2]) O textu jich Pachta, Cyrill 1881, 26.

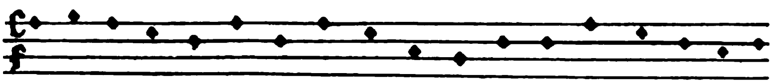
[3]) Facsimile podal J. Pachta, Cyrill 1881, str. 91. Noty psány jsou mušími nožičkami tvaru stejného (punctus) s rozličnými ligaturami, avšak vždy beze všech čar notových (podle Blahoslava „ocasů"), proto lze je snadno a zcela přesně transskribovat v chorálovou notu čtvercovou šikmou, od níž liší se jen tím, že místo kosočtverce jest starý punkt. V rukopise jest ovšem vše vypsáno a notováno. Rozhodl jsem se pro skrácenou úpravu pro ušetření místa, zvláště však aby jasně vystoupila forma tohoto zpěvu.



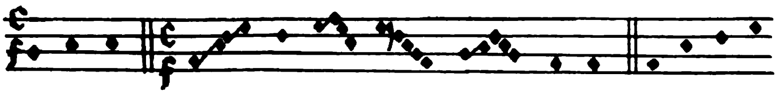
Lux et o - ri - go lu - cis,
Ky - ri - e . . . . . . . . . . . . . le - y - son. In cu - ius vi - ta constant
Qui so - lus pa - ter mi - se -



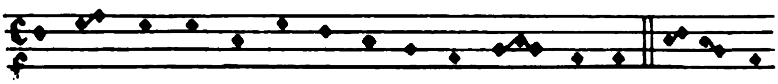
sum - me de - us e - le - y - son.
cuncta clemens e - le - y - son. Chri - ste . . . . . . . . . le-y-son.
re - re no - bis e - le - y - son.



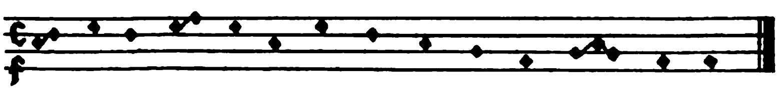
O mun - di re-demptor, sa - lus et hu - ma - na, rex pi - e Chri-ste e-
Qui es ver-bum patris, ca-ro factum lux ve - ra [1]) Christe de - us e-
Per cru-cem redemptis a mor-te per - hen-ni, spes no-stra Cri-ste e-



le - y - son. A-do - na - y
le - y - son. Ky - ri - e . . . . . . le- . . . y - son. Qui ma-chinam
le - y - son.



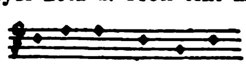
do - mi - ne de - us, vi - te iu - dex e - le - y - son. Quem so-lum
gu - ber - nas re - rum, al - me pa - ter e - le - y - son.



la - us, ho - nor do - cet nunc et sem - per, e - le - y - son.

Srovnáme-li nápěv interpolovaných částí s invokačním „Kyrieleyson“ v první a třetí části, vidíme, jak se pod daný nápěv pod-

[1]) Zde má druhý text za slovem „caro‘ o jednu notu c více pro slabiku „fa“, za to před „Criste“ chybí nota *a*. Třetí text má jiný variant:

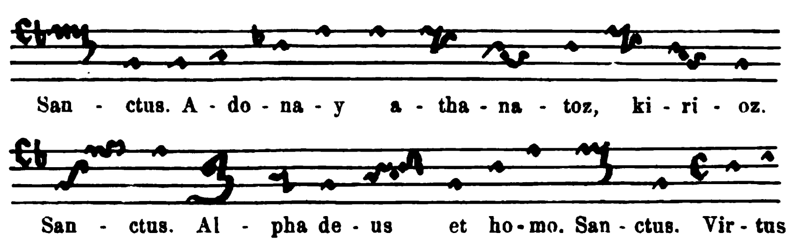


a mor-te per-hen-ni

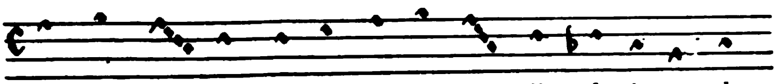
kládal text, někdy vhodně, někdy nevhodně (viz druhý text první části, kde slovo „clemens“ vloženo jest jen k vůli nápěvu a připíná se k dalšímu „eleyson“, čímž se caesura o dvě noty posunula ku předu). Druhá část jest nám pak příkladem vzniku nových melodií, třebas ve smyslu původního vzoru. Snížíme-li nápěv druhé části tropu o kvartu, poznáme její úzkou souvislost s nápěvem invokace téže části. O formě a významu těchto „kyriamen“ promluvíme dále.

Nápěv Kyrie přecházel také na jiné částky mše, které byly podobného rázu invokačního. Především to platí o *Sanctus*, opakující třikrát toto slovo jako Kyrie. S ním pak vždy bylo sloučeno Benedictus. Troparium z r. 1235 má 18 interpolovaných Sanctus, kratších i delších.[1]) Dlouhý tropus marianského Sanctus „Genitor summi filii, quem concepit“ obsahuje několik stran rukopisu. Některé z nich jsou již dokonce *rýmované*, což ukazuje jich pozdější původ. Ovšem jsou to někdy kostrbaté rýmy: „Sanctus ex quo omnia, sanctus per quem omnia, sanctus in quo omnia“, nebo „mundi plasmator, salvator, fabricator“, nebo „David ex stirpe genitus, summi patris unigenitus“ a p. Jsou tu však i lepší: „pater cuncta creans, filius salvificans, spiritus vivificans“, ano i „Deus pater iudex iusticie, nos illustrat celitus hodie, deus homo sed sine carie nostre purga fecem miserie“ a p. Podobné jsou tropy, vzniklé interpolací *Agnus*, jichž v našem tropariu jest 12.[2])
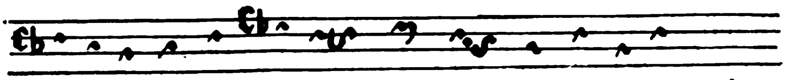
Nápěvy těchto tropů (mimo kyriamina) mají již jiný ráz, není tu ani pravidelné formy ani syllabičného (na slabiku nota) zpěvu. Z nejsyllabičtějších jest toto Sanctus, jež podávám v původní notové formě:[3])




[1]) O nich Pachta, Cyrill 1881, 44.
[2]) Pachta, Cyrill 1881, 88.
[3]) Facsimile podává Konrád I., příl. Ia. Facsimile jiného Sanctus („Ex quo omnia“) z téhož troparia Pachta, Cyrill 1881, 92.

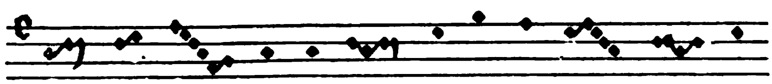


prin - ci - pa - lis, pa - ter e - ter - na - lis, de - i - tas, hu-

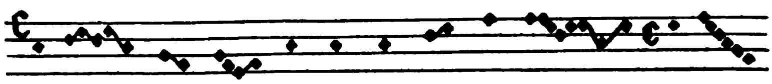


ma - ni-tas, be - ni - gni - tas, san - cti - tas, do - mi - nus atd.

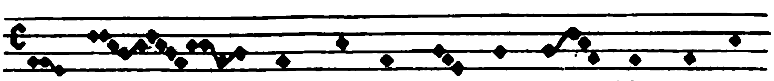
Ještě nepravidelnější jest tropus tohoto Agnus:[1])



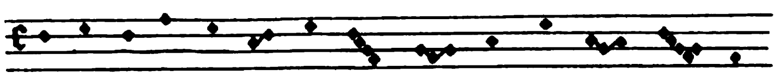
A - gnus de - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,



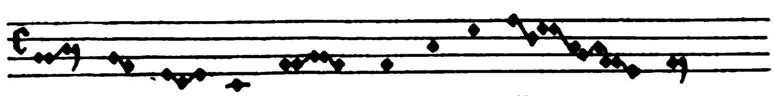
cuius . . . in E - gy-pto sal - vat cru - or . . . . . I - sra -



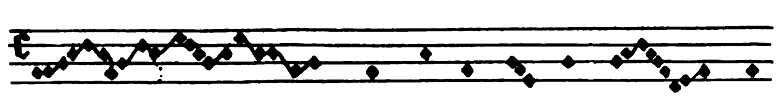
he - li . . . . . . . . . tas, mi - se - re - re no - bis. Agnus



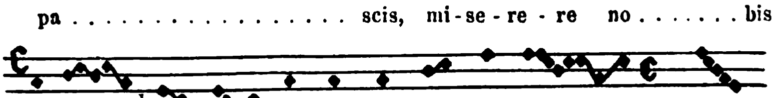
de - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui pro - pri - e



car - nis da - pe cor - da fi - de - li . . . . . . um



pa . . . . . . . . . . . . . . . . . scis, mi - se - re - re no . . . . . . . bis.

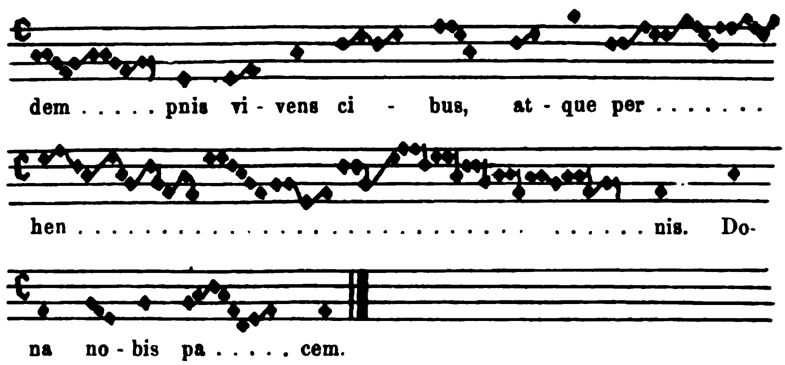


A - gnus de . . . . i, qui t.[2]) p. m, in - te - ger in-

---

[1]) Facsimile Pachta, Cyrill 1881, 92.

[2]) Zde máme příklad skracování nápěvu v notovém písmě tehdejším. Skratky třeba doplnit podle počátečního motivu.




Tropy jsou pro dějiny zpěvu nejdůležitější součástkou zpěvu liturgického. V nich totiž máme ozvuky *zpěvu lidového,* jež se jeví na nápěvích zvláště interpolovaných jich částí. Zvláště platí to o uvedeném nápěvu interpolovaného Sanctus, avšak i Agnus vykazuje místa, dokonce i v koloratuře (na slovo „perhennis“ a j.), jež neplynou přesně z karakteru liturgického zpěvu. Vliv lidového zpěvu přináší tu v liturgický zpěv něco nového. Za to zase tropy vrátily potom s úrokem, co byly přijaly. Jsouť tropy vlastním kořenem, z něhož vyrostla potom *duchovní píseň*, nejprve latinská, potom i česká. Proto bylo třeba bedlivěji si všimnout troparia děkana Víta.

Zvláštním druhem tropů byly *sekvence* čili *prosy*, vyskytující se již v ranním středověku. Vznikly z nápěvu koloraturního „Alleluja“, při čemž pod každou notu položena zvláštní slabika.[1]) Z původního textu však nezbylo ničeho, takže lze někdy dosti nesnadno zjistit originál nápěvu. Podle vzoru starých sekvencí vznikaly potom nové, které již nebyly interpolacemi, tropy, nýbrž samostatnými novými skladbami. Tím však vnikal v sekvence tím více vliv lidového zpěvu. Zejména tu působila *syllabičnost* sekvencí, jich nápěv zřídka kdy vykazuje ligaturu. Formálně rozdělena byla sekvence na řadu chorálu; podle melodie každého chorálu zpívaly se dva texty, při čemž první sloka sekvence a poslední mívala vlastní nápěv.

---

[1]) Tento původ sekvencí obšírně vyložil a stopoval L. Gautier, Histoire de la poésie liturgique en moyen âge I. Totéž uvádí už český mistr Václav z Moravy na počátku 15. století ve spise „Tractatus de officio missae“ (rukopis z r. 1426 v městské knihovně Vratislavské č. 301.) slovy: „sequentia a sequendo, quia sequitur neuma jubili i. e. Allelnia et secundum doctores olim melodia sequencie conformis erat melodie ipsius Alleluia, quamvis nunc non servatur.“

Naše „troparium“ z r. 1235 neobsahuje sekvence, ač tehdy již se u nás jistě zpívaly. Vidíme tu však vliv jich na útvary jiné. Především třeba upozornit na nahoře otištěné kyriamen, jež má formu sekvence, ovšem s tím rozdílem, že s jemným smyslem stylovým mají nápěv stejný tři různé texty, což odpovídá celkové trojdílnosti Kyrie. I poslední samostatný motiv, jímž vždy končí sekvence, tu nalezneme. Ještě důležitější jest snad vliv na hudební obsah tohoto i jiných kyriamin. Vliv sekvencí totiž způsobil v kyriaminech syllabičnost, což v jiných tropech jen po různu se vyskytá. Syllabičnost pak nás zase vede k zpěvu lidovému, jenž jest vždy a v principu syllabický. Tím si vysvětlíme, proč právě ze všech tropů kyriamina měla největší vliv na lidovou píseň, ano celá řada jich přímo znárodněla.

V tropariu děkana Víta vidíme nejvíce vliv sekvencí v třetí části, v *nápěvech epištol*[1]) *a evangelií.* Nápěvy ty jsou naproti jiným zpěvům liturgickým daleko jednodušší, syllabičtější, formálně zaokrouhlenější, stojíce asi mezi sekvencí a hymnem.

Tolik o děkanu Vítovi, jeho reformě[2]) a jeho tropariu. Co řečeno, stačí jistě za důvod, abychom děkanovi Vítovi v dějinách liturgického zpěvu u nás vykázali čestné místo.

---

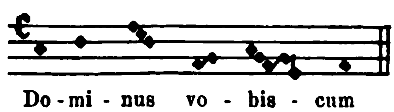
Třetí doba v dějinách liturgického zpěvu u nás počíná smrtí děkana Víta a končí nastoupením Karla IV. a Arnošta z Pardubic. Době té ráz dává *Tobiáš z Bechyně,* biskup Pražský (1279—1296). Že by byl Tobiáš v užším styku s děkanem Vítem, není známo. R. 1275, tedy čtyry léta po smrti Vítově, jmenuje se proboštem kapi-

[1]) Epištoly jsou tu též interpolovány v tropy, na př. epištola velikonoční: „*Ad honorem et laudem summi regis ac sancte eiusdem resurreccionis psallat nostra ecclesia doctoris eximii scripta:* Leccio epistole beati Pauli apostoli, *quam deo amministrante misit* ad Corinthios *filiis in Cristo adoptivis.* Fratres, *gaudium meum et corona in domino,* expurgate vetus fermentum, *prevenientes faciem domini in confessione,* ut sitis *habitaculum spiritui sancto dignum*“ atd. Srv. Pachta, Cyrill 1881, 42. Někdy interpolovaná část je větší než sama epištola. Na evangelium se ovšem ani nejsmělejší interpolator neodvážil.

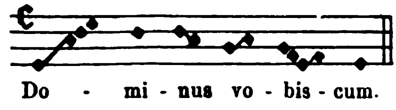
[2]) Na Moravě upravil liturgický zpěv děkan Olomoucký Balduin již v letech 1190—1201, dav pořídit na svůj náklad potřebné knihy. Sám prý též byl skladatelem (d'Elvert, Geschichte der Musik in Mähren II, 70).

tuly svatovítské. V době svého biskupování však horlivě pokračoval v snažení děkana Víta. Po krátkém biskupování Řehořově (1296—1301) zvolen Jan IV. z Dražic (1301—1343). Jeho dlouhá nepřítomnost v zemi (1318—1329), kdy byl ve vyšetřování u papežského dvora, dlouhé dozvuky celého sporu i osobní povaha nedovolovaly mu starat se náležitě o liturgický zpěv. Proto po Tobiášovi z Bechyně přešla hlavní péče o zpěv na *kláštery*, z nichž tehdy některé opatřily si hojnost krásných notovaných zpěvníků liturgických.

Biskup Tobiáš zvolen byl v době řádění braniborského u nás, jež zničilo mnoho měst a vsí, v nich i kostelů a v nich zase liturgických kněh. Ovoce úsilí děkana Víta bylo ohroženo, avšak biskup Tobiáš se bedlivě staral o náhradu. Sbíral peníze, kupoval i jinak opatřoval *liturgické knihy* pro pobořené kostely.[1]) Mimo to však rozmnožoval dále zpěvní knihy chrámu svatovítského. Z jeho kněh zachovaly se nám dvě: *evangeliář*[2]) z r. 1293 obsahuje zpívaná evangelia na neděle a svátky s příslušnými responsořemi, čímž již hlásí se k děkanu Vítovi, jemuž byl zpěv evangelií zvláště milý. Nápěvy tohoto evangeliáře jsou však bohatší než nápěvy v tropariu z r. 1235, přijímají opět více ráz neumatický, koloraturní, ač s lidovějším rázem než vykazuje starý zpěv liturgický. Na př. počáteční responsoř „Dominus vobiscum“ zní v tropariu z r. 1235:




Evangeliář z roku 1293 má podobný zpěv s bohatším začátkem.[3])




*Rituál* biskupa Tobiáše z Bechyně pochází z r. 1294 a zajímá nás svými sekvencemi, o nichž platí ovšem všechno to, co jsme o nich řekli nahoře. Vývoj sekvencí náleží době starší, k nám přišly již
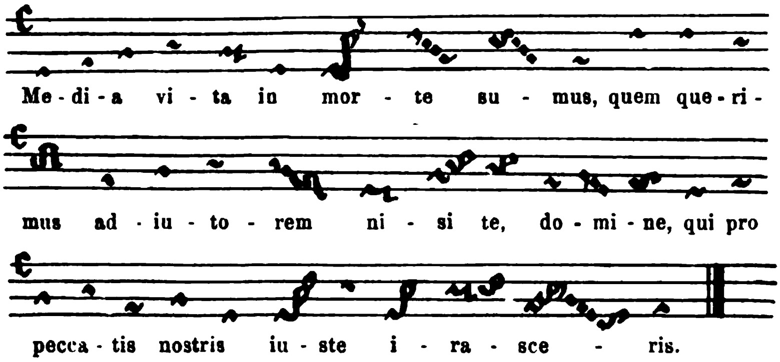
---

[1]) J. B. Novák, Formulář biskupa Tobiáše z Bechyně, v Praze 1903, str. 1., 5. a j.
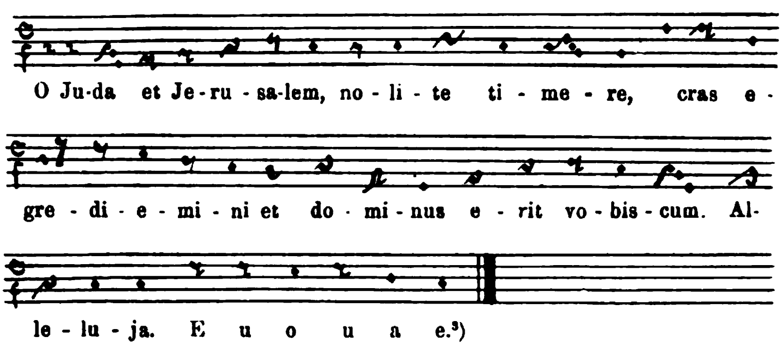
[2]) Kapitulní knihovna A 61.

[3]) Obě responsoře položeny jsou před evangelium „Liber generacionis“ na první mši vánoční. Srv. Konrád I, 49.

hotovy. Z nejslavnějších sekvencí všech dob a národů počíná v tomto rituálu (str. 309) a notována jest takto:[1])




V době Tobiáše z Bechyně neb krátce po jeho smrti vznikly některé zpěvníky klášterní, nám do dnes zachované. Především jest to *antifonář kláštera Sedleckého*, napsaný podle ritu řádu cisterciáckého ke konci 13. neb na začátku 14. století.[2]) Jest to veliká kniha pergamenová (folio), jež obsahuje zpěvy mešní i nešporní pro všechny neděle a svátky v roce. Jest to nejstarší nám dochovaná „summa" tehdejšího liturgického zpěvu. Uvedu aspoň jednu ukázku nešporních zpěvů, *antifonu,* jež se zpívala o nešporách na 4. neděli adventní k „chvalám" (in laudes), zapsanou na str. 41:




[1]) Facsimile Konrád I., příl. č. II.

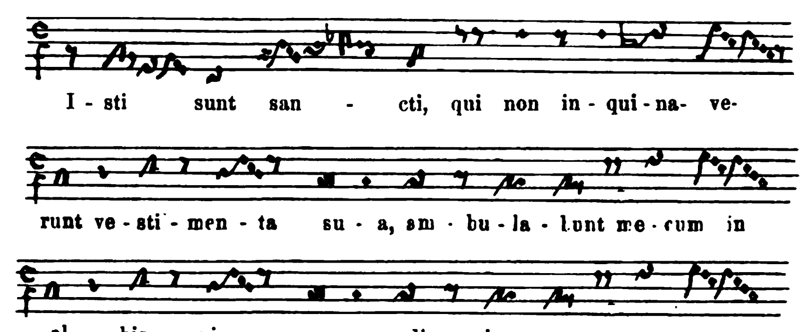
[2]) Rukopis univ. knih. XIII A 6.

[3]) Z rukopisu podrženy přesné různé druhy neum (climacus, porrectus, sinuosa, quilisma, flexa a j.), ač nešlo tu ovšem o fotograficky věrné facsimile.

Zde máme již antifonu, jak se na západě vyvinula a jak trvá v liturgickém zpěvu do dnes, i s závěrečným „Euouae“ (t. j. seculorum amen), jímž udán „ton“ nápěvu (zde mixolydický). Vidíme z toho, že nejen praxe, nýbrž i theorie liturgického zpěvu tehdy u nás již zcela zdomácněla.

Z téže doby pochází celá řada notovaných liturgických *zpěvníků kláštera sv. Jiří*, řádu benediktinského, jež psány byly pro tehdejší abatyši Kunhutu, dceru Přemysla II. Tyto zpěvníky, jichž je celá řada,[1]) obsahují v malém (špalíčkovém) formátě všechno možné z tehdejšího zpěvu liturgického: mešní zpěvy, nešporní antifony a responsoře, litanie, zpěvy o processích, modlitby, velikonoční hry i písně. Nás nejvíce zajímají poslední dva druhy tohoto zpěvu, k nimž se ještě vrátíme.

Co spojuje zpěvníky uvedené ze začátku 14. věku (rukopisy Kunhutiny) a co je zároveň odlišuje od zpěvníků děkana Víta a biskupa Tobiáše, jest jich *notace*. Uvedené kapitulní knihy z r. 1235, 1293 a 1294 jsou notovány t. zv. „mušími nožičkami“, písmem to jasným, srozumitelným, ale jednoduchým. Jakmile zpěv nabyl větší rozmanitosti, nestačilo toto písmo k vyjádření všech nuancí. Proto zaměněno písmem novým, zvaným „hřebíčkové“ písmo, jímž notovány jsou zpěvníky Kunhutiny. Antifonář Sedlecký má notaci, jež je přechodem od „muších nožiček“ k „hřebíčkovému“ písmu. Ukázkou jeho písma ještě význačnější než nahoře uvedená antifona jest na př. tato antifona o mučednících:[2])




[1]) Popsal je Patera, ČČM. 1882, 103--122 ovšem beze zření k hudební jich stránce. Také v knihovně *křižovnické* nacházejí se staré liturgické knihy z počátku 14. století.

[2]) Rkp. univ. knih. XIII A 6, str. 280.

Zpěvníky svatojiřské jsou novým písmem notovány [1]) velmi úhledně, na čtyřlinkových systemech, při čemž linie s *f*-klíčem jest červená, linie s *c*-klíčem žlutá. V polovici 14. století, na konci naší třetí periody, zmizelo i „hřebíčkové" písmo z našich liturgických kněh.

Doba Tobiáše z Bechyně, a sice asi ne bez osobní zásluhy biskupovy, přinesla však pokrok i v jiných oborech reformy děkana Víta. Při tom třeba však uvésti krále *Václava II.*, horlivého podporovatele zpěvu všeho druhu, také liturgického. Měl na svém dvoře neméně než 24 kaplanů, kteří pěli mše i hodinky u přítomnosti královĕ.[2]) Mimo to zasloužil se král Václav II. o liturgický zpěv založením kláštera Zbraslavského, z nejbohatších klášterů té doby. Založení oslaveno slavnou bohoslužbou 20. dubna 1292, k níž se shromážděli kněží z daleka široka a pěli předepsané zpěvy mešní;[3]) ještě slavnější bylo položení základního kamene 3. června 1297, při němž arcibiskup Mohučský zpíval slavnou mši s assistencí sedmi biskupů: Pražského, Olomouckého, Krakovského, Míšeňského,. Basilejského, Kostnického, Lubeckého a Frisinského.[4]) V novém klášterním chrámě postaveny i nové varhany,[5]) první to na našem venkově, jež známe. Dvůr královský hostil pak často velké množství kněží cizích, rozličných obřadů i řeholí, nejen z Německa, Italie a Francie, též až z Pruska, Ruska, z Uher, z Řecka a odjinud. Král vždy rád si dával zazpívat mše od nich podle jejich vlastní liturgie, tak že tu někdy bylo lze slyšet liturgický zpěv nejen řecký, nýbrž i slovanský,[6]) což mohlo jen dobře působit na rozvoj liturgického zpěvu u nás.

V takové době dařilo se dobře i zpěvákům, u nás děkanem Vítem zřízeným. Viděli jsme, že zřízeni byli *bonifanti* i na Vyšehradě ještě před koncem 13. století. R. 1326 však jich zřízení bylo zrušeno a místo nich ustanoveno 10 *chorálníků* (presbyteri chorales),

---

[1]) Příklady jich notace uvidíme dále.

[2]) „Habebat autem (rex) capellanos cottidianos, ad mensam et pabulum asscriptos, 24 ad minus, capellae regiae praepositum, qui secundum ordinem ad beneficia promovebantur. Hi singulis diebus horas canonicas et missas quoque plures in die coram principe decantabant, quibus cantantibus alii legebant. Ad singulas vero missas grossum unum offerebat, manum osculando celebrantis." (Krabice, FRB IV, 460).

[3]) Petr Žitavský, FRB IV, 52.

[4]) Týž, FRB IV, 77.

[5]) František, FRB IV, 363.

[6]) Petr Žitavský, FRB IV, 70.

stavu kněžského. Jich povinnost byla být v kůru při všech mších i hodinkách a jiných slavnostech kostelních, při nichž se zpívalo. Sami musili zpívat jednou měsíčně mši o sv. duchu i mše jiné (na př. za knížete Vratislava I.) v pořádku, jejž si sami mohli mezi sebou zjednat. Po kompletáři měli vždy zpívat antifonu o panně Marii. Dosazováni byli od prelátů (vyšších prebendářů) Vyšehradské kapituly. Jich zástupci („vikáři") pro případ potřeby byli *žáci desíti chlebů* (clerici decem panum).[1])

Na konci 13. století objevuje se u nás poprvé *matura*, ranní mše slavně zpívaná na úsvitě dne, ne však již zádušní, nýbrž radostná ke cti panny Marie. R. 1295 dostal kostel Vyšehradský milost odpustků pro ty, kdo by obcovali matuře. Při zřízení chorálníků roku 1326 ustanoveno, aby při této mši zpívalo vždy pět z nich, tak že se každý týden vystřídali.[2]) Byla to tedy denní mše ranní.

Není asi náhodou, že v době Tobiáše z Bechyně objevuje se i první *kantor* v kapitule u sv. Víta, jemuž byla svěřena péče o liturgický zpěv chrámový a tudíž kontrola nade vším, co s tím souviselo: zpěváky, knihami, varhanami a pod. První kantor zde slul Chvalek a jmenuje se k roku 1281. Brzo potom (1295) uvádí se i mezi kanovníky kaple Všech Svatých na hradě Pražském kantor Heřman.[3])

---

[1]) Listina z 12. března 1326 u Emlera, Regesta III, 463—465: „ut loco duodecim clericorum bonifantium, qui actenus in ecclesia nostra fuerunt instituti pro deserviendo divino officio, diurno pariter et nocturno, decem sacerdotes sint . . ., qui chorales presbiteri debent nuncupari, quia eorum habitatio quam plurimum erit in choro . . . . Debent omnibus horis, missis, vigiliis et officiis . . a principio usque ad finem interesse . . . ., missae autem s. Mariae, quae diescente cantatur, quinque ipsorum una septimana et quinque alii altera septimana debent interesse . . . Debebunt etiam . . cum clericis decem panum die dominico . . omni mense ad maius altare post primam solempniter cum ministris missam cantare de s. spiritu, uno ipsorum officiante adiungenteque duas collectas . . . Pro neglectu cuiuslibet horae . . videlicet primae, tertiae, sextae, nonae, vigiliis, vesperis, completorio, missae s. Mariae et defunctorum in uno parvo denario, pro matutinis autem in duobus parvis denariis puniatur. Debent . . antiphonam de b. virgine post completorium per circulum anni cum clericis decem panum cantare tempore congruente." Dále ustanoveny některé předpisy disciplinární.

[2]) Ruffer, Historie Vyšehradská, str. 102. Srv. str. 116.

[3]) Tomek, Děj. m. Prahy I, 592 a 597.

Dostali jsme se do polovice 14. věku. Od roku asi 1340 počíná v dějinách liturgického zpěvu v Čechách nová doba, nejskvělejší a nám ovšem nejznámější, *doba Karla IV.* a prvních arcibiskupů Pražských. V té době rozvinul se u nás liturgický zpěv v šíři možnou jen ve středověku a jen ve 14. století, v době hierarchického přepychu a rozmařilosti. Nádhera bohoslužby stoupá, s ní spotřeba liturgických zpěvů. Taková slavná doba má ovšem vždy svůj rub. Rozmařilost budí nedbalost, liknavost, ta pak ve zpěvu vždy jeví se velmi nepěknými následky.

*Rozvoj* liturgického zpěvu u nás v 2. polovici 14. století měl velmi mnoho motivů a bral se různým směrem. Podmínkou jeho byla ovšem přízeň církevní správy. Povýšení biskupství Pražského na *arcibiskupství* přineslo samo sebou větší požadavky na liturgický zpěv. Dvoje suffraganní biskupství (v Litomyšli a Olomouci) musila být zastíněna liturgií metropolitního chrámu. K tomu však první arcibiskupové byli takových kvalit osobních, že liturgický zpěv svěřený jich péči a ochraně nemohl se nerozvinout v bohatost nikdy před tím ani potom u nás nevídanou. Arnošt z Pardubic (1343—1364), Jan Očko z Vlašimě (1364—1380) a Jan z Jenštejna (1380—1396) se předstihují mecenášstvím a horlivostí v tomto oboru, ať už z ohledů církevních, jež nejvíce asi působily u Arnošta z Pardubic, nebo i uměleckých, v čemž nejvíce vynikl Jan z Jenštejna, znamenitý hudebník, vzdělaný theoretik a dovedný skladatel. K nim druží se zvláště Jan ze Středy, biskup Litomyšlský (1353—1364) a Olomoucký (1364 až 1380), u něhož vidíme již známky probouzející se renaissance, přítel Petrarkův, rozmařilý, milovník všeho příjemného a krásného. Vedle těchto vysokých hodnostářů církevních působil však velmi mocně na rozvoj liturgického zpěvu *císař Karel IV.* Již to, že Praha stala se jím sídlem císařského dvoru, znamenalo nesmírně mnoho. Sídlo císaře svaté říše Římské musilo hojné příchozí kněží oslnit nádherou bohoslužby. K tomu přistupuje opět císařova uměnímilovnost. Jeho snaha byla sice nejvíce obrácena k umění výtvarnému, k stavitelství, avšak liturgický zpěv tím získal snad právě tolik jako toto umění. Vznikla řada nádherných chrámů, jež nemohly zůstat pusty, musily mít svou bohoslužbu, svůj liturgický zpěv.

Snaha po okázalosti vedla především k zřizování nových pěveckých sborů, s čímž souvisí i vznik hojných liturgických zpěvníků. Na prvém místě jest to veliký *sbor 24 mansionářů*, založený Karlem IV. r. 1343 zakládací listinou ze dne 5. října. Arnošt z Pardubic po-

tvrdil založení to 5. ledna 1344, papež Clemens VI. současně s povýšením biskupství Pražského na arcibiskupství 30. dubna 1344.[1]) Mansionáři dělili se na větší a menší; menší byli podřízeni vyšším a podle potřeby je i zastupovali. Větší mansionáři měli být kněžského stavu, z menších šest jáhnů a šest podjáhnů. Král Václav IV. r. 1400 však ustanovil, aby i menší mansionáři mohli být svěceni na kněžství, avšak musili se spokojit se svými dosavadními „porcemi".[2]) Větší mansionáře jmenoval král, menší přibíráni od větších.[3]) Národnosti byly v nich zastoupeny obě, ač zdá se podle jmen, že česká měla převahu. R. 1370 jmenuje se mezi většími mansionáři Mikuláš Slegl, soused malostranský.[4])

Mansionáři byli vybraní zpěváci, kteří v duchu někdy děkana Víta měli nahradit zpěv neumělých nebo nedbalých vyšších hodnostářů. Zpívali denně hodinky ranní a nešporní[5]) v kůru Panny Marie, odtud zvaném „kůr mansionářů". Hned z rána zpívali „maturu" o panně Marii. Sbormistr jich a řiditel slul *praecentor* a vybírán byl od krále z větších mansionářů. Byla to výnosná praebenda, o níž se ucházeli i faráři. Nejznámější z praecentorů jest mistr Václav Rohle z Jičína, před tím farář v Chomuticích, jenž však úřad praecentorský zastával jen v letech 1383—1385, načež se stal farářem u sv. Martina ve zdi, vyměniv praecentorství s tamějším farářem. Takové změny byly potom na denním pořádku. Praecentor Václav (1403—1410) měl i svého vicepraecentora Jindřicha (r. 1404).[6])

Mansionáři již při svém založení obdrželi pevné důchody, jež se potom množily: původní jich majetek (čtyry vsi Černilov, Jasená, Zlonice a Lhota) nesl ročně 198 kop. Za Černilov a Jesenou dostali potom vsi Bratronice, Žilinu, Krupou a Olešnou, vše blíže Prahy (v Rakovnicku). R. 1346 připadla jim kaple sv. Vavřince v Přerově

---

[1]) Uveřejnil je Emler, Regesta IV, 532—536, 554—555 a 569. V nich obsaženy pro nás nejdůležitější zprávy o mansionářích.

[2]) Tomek, Dějepis m. Prahy III, 162.

[3]) Tamtéž str. 151.

[4]) Tomek, Děj. m. Prahy V, 145.

[5]) Jejich zpěvní kniha, zdá se pravděpodobně, jest *vesperarium* kostela svatovítského (mus. knih. XV A 10), neboť na fol. 7 b jest předepsáno: „Processio ad chorum b. virginis cum hac antifona" (Ave spes nostra dei genitrix), což se vztahuje ke kůru mansionářskému.

[6]) Jména praecentorů a obojích mansionářů uvedl Tomek, Děj. m. Prahy V, 144—147. Uvedu aspoň praecentory, kteří přece musili náležet k předním zpěvákům zemi: Pavel 1349, Ctibor 1353 (1378 byl již mrtev), Johl 1362—67, Matěj

na Moravě i s majetkem (vsi Popovice a Popovičky, dva dvory, lesy, rybníky a dvě krčmy v Přerově). R. 1352 darovala jim králová Anna 10 kop na vsi Minicích v paměť na syna svého Václava, roku 1353 Karel IV. ves Chleby za zádušní mše nad hrobem královským v kůru mansionářském. Své vesnice moravské prodali mansionáři za 180 kop a koupili si roční plat (15 kop) na vsích Zádražďanech a Semčicích. R. 1392 přikoupili ves Okrouhel. Darovaný jim dvůr v Lysolajích r. 1370 prodali za 43 kop a za roční plat 5 kop. Mimo to měli celou řadu drobných platů.[1]) Vidíme z toho, že nebyly to chudí zpěváci, nýbrž bohatí praebendáři.

Peněžní důchody dělily se mezi ně každodenně. Kdo nebyl přítomen zpěvu, nedostal toho dne ničeho. Větší mansionář měl dvakrát větší podíl než menší. Praecentor měl kromě podílu všechny požitky ze statků mimo stálé platy. Všichni mansionáři bydlili společně v domě někdy kapitulním za královským palácem.[2])

Karel IV. zakládal si na mansionářích velice. Založil je po jakémsi vidění v Italii: „uložil jsem ustaviti, aby na každý den byly zpievány hodiny v kostele Pražském ve jmě a ke cti oslavené panny Marie. A to sem potom dokonal."[3]) Dal pro ně napsat i zvláštní lekcionář k chvalám Marianským kartusianem Konrádem.[4]) R. 1359 založil Karel IV. v Terenzii a někdy potom v Norimberku dvě kaple p. Marie a při nich po dvou mansionářích, jež podřídil mansionářům Pražským, podle jichž řádu měli zpívat mše i hodinky.[5])

Vedle těchto bohatých zpěváků ztráceli se ovšem chudí žáčkové, zpívající na kůru, ač někdy byli daleko užitečnější. Byli různého druhu, vlastně různých jmen, s úkolem stejným: zpívali liturgické zpěvy při bohoslužbě, bylo-li pak třeba, přisluhovali i jinak. Nejstarší svým původem byli známí nám již *bonifanti*, počtem dvanáct, vysky-

---

1371, Jan 1378, Sulek 1382—83, Přech 1383 (potom farář v Chomuticích), Václav Rohle z Jičína 1383—85 (směnou s Přechem), Jan 1385—1387 (dříve farář u sv. Martina ve zdi, směnou s M. Václavem Rohlem), Stanislav 1388—91, Martin 1391 až 1403 (dříve farář ve Sviněvsi, směnou s Stanislavem, 1399—1407 také farářem v Novévsi), Václav 1403—10, Bartoloměj 1411—12, Bartoloměj 1412 (dříve farář Vinařický, směnou s dřívějším Bartolomějem), Martin 1415 a Jindřich 1417.

[1]) Tomek, Děj. m. Prahy III, 66—67.

[2]) Tamtéž str. 67 a 69.

[3]) Emler, Spisové cís. Karla IV., str. 57.

[4]) Lenz, Mariologie Arnošta z Pardubic, v Praze 1887, str. 25.

[5]) Dobner, Cursus mansionariorum, Mon. Boh. III, 299, 373 a 390.

tující se jen u sv. Víta, kteří byli dáni k výpomoci mansionářům. Byli to asi hoši, zpívající ještě chlapeckým hlasem hodinky o panně Marii; nesměli být totiž starší než 16 let.[1]) Živit musil je sakristan ze starobylého jich nadání ve Velikévsi.[2]) Hůře se měli ***kůrní žáci***, kteří za svůj zpěv nedostali nic než oděv a stravu. A to ještě v šatstvu musili se spokojiti dvěma suknémi (letní a zimní) a jednou kápí pro zimu, k obědu a večeři musili pak chodit střídavě po prelátech. Albert z Poděhus vzpomněl si na ně r. 1375 aspoň nadáním pro případ nemoci.[3]) A přece kůrní žáci měli již nižší svěcení (akolytství), byli to již „clerici". Jich počet stanoven na třicet, chtěl-li však někdo se účastnit zpěvu jich bez nároku i na toto chudičké opatření, mohl být přijat i přes tento počet.[4]) Mimo to r. 1360 ustanovil Karel IV. dvanáct ***žaltářníků*** (clerici psalteristae), kteří čas zbylý po hodinkách kanovníků, mansionářů a kůrních žáků vyplňovali pěním žalmů. Životní potřeby jim asi opatřil již Karel. Roku 1396 Václav IV. dal jim nadání znamenité (64 kop ročně) v Slaném.[5])

U jiných kostelů bylo těchto drobných zpěváků méně. Nejlépe opatřeni byli *choralisté* na Vyšehradě, počtem deset, jež známe již z doby starší.[6]) Byli to kněží, někdy již s svými beneficii. Jan Smetana byl oltářníkem, když r. 1382 stal se choralistou. Jiní stávali se odtud hned faráři, a to nejen na venku (Kříž r. 1364 v Pravoníně), nýbrž i v Praze na faře, jako byla u sv. Mikuláše v Podskalí (Bárta r. 1380). Z choralistů, kteří podle jmen byli vesměs Čechové, zpívali tu delší dobu Jan Kalamář 1376—1382, Martin řečený Pekař 1382 až 1389, Petr Šípek 1382—1392 a j.[7]) I jiné kostely měly své choralisty na způsob „kůrních žáků", ovšem podle velikosti kostela více nebo méně. Většinou byli to klerikové svěcení akolytského. Máme k tomu doklad z kollegiatního chrámu sv. Jiljí.[8]) U panny Marie na Louži jmenují se r. 1392 akolytové, asi téhož zaměstnání.[9])

---

[1]) Dudík, Statuten der Prager Metropolitankirche 1350, AÖG XXXVII, 418. Důvod stanovení věku neudává se však v mutaci hlasové, nýbrž v disciplině. aby se jedni nevynášeli nad druhé, starší nad mladší.

[2]) Tomek, Dějepis m. Prahy III, 62—63.

[3]) Rozstonal-li se kůrní žák, musily ho ošetřovat kostelní báby (Tomek, III, 211.)

[4]) Tamtéž str. 29, 63, 150, 162.

[5]) Tamtéž str. 29, 62. Jména několika z nich uvádí Tomek V, 144: Václav 1403, Jan syn Zdeňkův ze Skalice 1417, Jan syn Matěje z Tasova 1417.

[6]) Viz str. 34. Tomek III, 30.

[7]) Tomek V, 156—157 otiskl seznam těchto choralistů.

[8]) Tomek III, 30 a 31.

[9]) Tomek V, 178.

Vedle těchto placených zpěváků měli povinnost zpívat i řádní praebendáři kostelní. Sborový význam mělo to ovšem jen u chrámů kollegiatních a klášterních. Kanovníci měli předepsané hodinky a jiné zpěvy liturgické, dali je však provádět svými *vikáři*. S touto institucí setkali jsme se již v době děkana Víta, nyní stala se pravidlem. Každý kanovník měl svého vikáře, jenž mimo jiné zpíval za něho i v kůru. Za to dával mu ročně dvě kopy stálého platu (vikáři vyšších praelátů měli vyšší platy); mimo to měl vikář právo na denní „portiones".[1]) Arcibiskup, probošt, děkan a scholastik měli stálé vikáře (vicarii perpetui), ostatní vikáři mohli být propuštěni, bylo-li třeba. Vikáře si vybíral vždy pán jeho, musil však volit někoho, kdo už byl v službě kostela. Nově nastupující vikář musil se podrobit zkoušce ze zpěvu, při níž byl děkan kapitulní, kantor a kanovník, jenž si ho vyvolil. Obstál-li, byl děkanem stvrzen.[2])

Na vikáře i jiné zpěváky chrámu (mimo mansionáře) dohlížel *kantor*. Z počátku kantorství bylo zadáváno jednomu z kanovníků, byla to kanovnická praebenda.[3]) Ve 14. století to přestalo, jen u Litomyšlské kathedrály byl kantor jeden ze čtyř předních praelátů, a sice uvadí se na místě třetím, po proboštovi a kustodovi, ale před scholastikem.[4]) U kathedrály a jiných chrámů Pražských byl to v 14. století nižší úřad kostelní, rovnocenný asi se sakristanem. Jeho důchody neznáme, veliké asi nebyly.[5]) Mnohem lépe dařilo se kanovnickému kantorovi v Litomyšli, jenž měl zvláštní důchod, třebas ne tak veliký jako scholastik.[6]) Kantor v diecési Pražské nemusil být ani knězem, zvláště ne kantor farní; postačovalo, měl-li jen nižší svěcení.[7]) Toto snížení hodnosti kantorovy neodpovídá rozkvětu liturgického zpěvu. Nelze pochybovat, že mezi těmito nižšími kantory našli se znamenití hudebníci, snad lepší než mezi Litomyšlskými kantory kanovnickými. Zachovala se nám i některá jména, z nichž uvedu zajímavější: zpěv v kathedrále Litomyšlské řídil po delší dobu ka-

---

[1]) Tomek III, 58.

[2]) Dudík, Statuten der Prager Metropolitankirche (1350), AÖG XXXVII, str. 450.

[3]) Tomek II, str. 371. Srv. zde str. 34.

[4]) Srv. moje Dějiny m. Litomyšle I, str. 264.

[5]) Tomek, Dějepis m. Prahy III, 57.

[6]) Nejedlý, Dějiny m. Litomyšle I, str. 267.

[7]) Tomek, Dějepis m. Prahy III, 162.

novník a kantor Libuše (1383—1406).[1]) Z nižších kantorů u sv. Víta kantor Jan zastával svůj úřad od r. 1364 až do své smrti r. 1380. Po něm Mikuláš Káče (Kačka) byl kantorem delší řadu let (1396 až 1413), při čemž byl do r. 1408 farářem v Prachovicích.[2]) Z jiných kollegiatních chrámů jmenuje se kantor na Vyšehradě,[3]) z kostelů farních u sv. Mikuláše na Starém městě.[4]) V klášteřích ovšem obstarával úřad kantora jeden z mnichů; v Pražských klášteřích známe je v Břevnově,[5]) na Strahově,[6]) u Johannitů v kostele Matky boží konec mosta,[7]) na Zderaze,[8]) u Dominikánů u sv. Klimenta,[9]) u sv. Jakuba,[10]) u sv. Františka,[11]) u sv. Kříže většího (kdež byl zároveň klášterním šafářem)[12]), u panny Marie Sněžné[13]) a u sv. Ambrože.[14]) Ženské kláštery měly své *kantorky*, u sv. Jiří Kačku r. 1367 a u sv. Ducha Markétu v létech 1414—1415.[15]) Pomocníkem kantorovým byl *succentor*.[16]) Zvláště třeba uvést znamenitého sukcentora v Kroměříži, jenž, smíme-li věřit chvále jeho pána, biskupa Jana ze Středy, mohl být pokládán za vzor řiditele kůru i také zpěváka.[17])

Unavil jsem jistě již výčtem těchto pěveckých sborů a jich řiditelů. To však nejlépe dokazuje jich rozsáhlost. Vzpomeňme jen chrámu svatovítského, kdo tu mohl a měl zpívat: arcibiskup, probošt,

---

[1]) Nejedlý, Dějiny m. Litomyšle I, 281. Mimo to známe tu kantory: Jana 1347—58, Sivolda 1359, Ludvíka 1360—64, Jana 1371—77, Jindřicha 1379, Mikuláše 1407 a Vavřince 1402—1416.

[2]) Tomek V, 138. Mimo to Jindřich, jenž 1359 směnil s Vojenem faru v Nové Církvici, Jan 1380—1389.

[3]) Tomáš 1373—1389, r. 1382 též oltářník u sv. Víta (Tomek V, 154).

[4]) Václav, syn Marše Šedivého 1395—1399 (tamtéž 188).

[5]) Václav 1384—1398, Jindřich 1397, Jindřich 1419, Petr 1420 (ib. 203).

[6]) Sezema 1400, Ctibor 1407—1413, Sigmund 1408 (ib. 205).

[7]) Tomáš 1397—1399 (ib. 206).

[8]) Mikuláš 1363, Václav 1393 (ib. 208).

[9]) Heřman 1406 (ib. 209).

[10]) Lev 1404, Oldřich 1404 (ib. 210).

[11]) Jan Litva 1404 (ib. 211).

[12]) Jakub 1380, Jan 1407 (ib. 215).

[13]) Prokop 1395 (ib. 217).

[14]) Jan 1377—1378 (ib. 218).

[15]) Tomek V, 219, 224.

[16]) U sv. Víta Václav 1392 (ib. 185), u sv. Mikuláše na Malé straně Martin z Pomuka 1374 (ib. 191), v Břevnově Jan 1385 (203), u Matky Boží konec mosta Jakub 1394 (ib. 207).

[17]) Tadra, Cancellaria Johannis Noviforensis AÖG LXVIII, č. 101, str. 89—90.

děkan, 32 kanovníků, 34 vikářů, 24 mansionářů, 12 žaltářníků, 12 bonifantů, 30 žáků kůrních. Mohl tedy liturgický zpěv proveden být u sv. Víta při zvláště slavnostní příležitosti *147 zpěváky*, z nichž 112 bylo přímo pro zpěv určeno, při čemž nepočítán ani kantor ani sukcentor. Tento sbor byl jistě rozšiřován ještě klášterními i jinými zpěváky v čas potřeby. Stačí uvést ještě některá čísla o počtu duchovních podle Tomka:[1]) u sv. Víta bylo asi 250 duchovních, na Vyšehradě asi 100 osob, u ostatních kollegiatních kostelů 89, u farních kostelů 107, oltářníků 105, mnichů asi 360 a p. Bylo tedy v té době v Praze usazených stálých duchovních aspoň *1200 osob*. K tomu si připomeňme, že to jest v době vlády jednohlasého zpěvu liturgického, pro všechny kostely stejně platného a všude známého, tak že mohlo kněžstvo beze zkoušek sloučit se k zpěvu gregorianského chorálu. Byl to jistě imposantní dojem a umělecký požitek prvého řádu, když při některé slavnosti (korunovaci, nastolení arcibiskupově) tento ohromný pěvecký sbor zanotoval unisono na př. liturgické Te deum laudamus. Zlatá doba liturgického zpěvu!

---

Rozmach liturgického zpěvu podporuje rozšíření *nových kultů* jež byly příčinou nových svátků a ty zase vyžadovaly nové zpěvy liturgické.

Především jest to *kult marianský*, u nás sice již dávno rozšířený, avšak dostupující vrcholu za prvních tří arcibiskupů. Arnošt z Pardubic a Jan z Jenštejna jsou velicí horlivci pro oslavu matky boží. Arnošt z Pardubic pečoval zvláště o šíření se „matury“, Jan z Jenštejna o zavedení svátku navštívení panny Marie.

*Matura*, mše o panně Marii zpívaná na úsvitě dne, objevuje se u nás již v 13. století. Později obliba její se stále šířila, až v druhé polovici 14. století stala se horečkou, zachvátivší všechny zbožné i nezbožné zakladatele kostelních fundací. Její vlastní kolébka u nás jest kostel Vyšehradský. R. 1326 ustanoveno tu, aby vždy pět chorálních kněží zpívalo při této mši. Na Vyšehradě slyšíme poprvé o celoroční, každý den zpívané mši při rozednění.[2]) Sakrista Pražského kostela Vlk,

[1]) Tomek, Dějepis m. Prahy III, 29.
[2]) Viz nahoře str. 34.

syn Duchoně z Prahy,[1]) r. 1328 uvedl maturu do kostela sv. Víta.[2]) Založil z důchodů své vsi Ptic fundaci ke cti sv. Víta, Václava, Vojtěcha a zvláště p. Marie pro dva kněží, kteří u oltáře panny Marie, střídajíce se ob týden, měli pěti ranní mši; při zpěvu měli jim pomáhat čtyři klerikové. Zakladatel předepsal si, aby se zpívala vždy mše „Salve facta matrona" s třemi kollektami: „Concede nos famulos" o p. Marii, „Propiciare nobis" o patronech, a „Omnipotens sempiterne deus, qui vivis" za živé i mrtvé. V adventu však měla se zpívat mše „Rorate coeli" s kollektou „Deus qui de beate" a druhými dvěma kollektami.[3]) Byla tedy i jeho matura každodenní a zpívala se po celý rok.

Arnošt z Pardubic založil sám maturu o panně Marii v kostele, kde byl potom pohřben, v Kladsku pro celý rok, mimo veliký pátek. Ustanovil, aby kněz zpíval vždy před ranní mší „Salve regina", po mši pak aby četl kollekty obvyklým způsobem.[4]) Z druhé polovice 14. století uvedu jen některé zajímavější doklady matury, jíž se mohl vykázat skoro každý kostel. Nejzajímavější fundaci známe z Králové Hradce z r. 1374, kdy několik měšťanů založilo každodenní mši ranní o panně Marii s předpisem, aby se dála „vocali consonantia" a „secundum artis musicae mensuram", tedy zpěvem umělým, ne-li dokonce dvojhlasým. K tomu ustanoven byl zvláštní „řiditel", jenž cvičil placené k tomu zpěváky. První z nich byl kněz Michal z Nového města v diecési Salcburské, tedy Němec, r. 1386 oltářníkem byl Jan Rorejs.[5]) Německá národnost prvního tohoto „řiditele" ukazuje, že

---

[1]) Konrád II, 112 udává jméno „Lupus Simlon". Že čtení Emlerovo Duchoň jest správné, dokazuje Tomek I, 593, jenž uvádí Vlka Duchoně sakristu k létům 1328—1337.

[2]) Balbín uvádí (Vita Arnesti str. 133), že kanovník Pražský Oldřich z Paběnic založil takovou maturu r. 1334. Balbín vzal svou zprávu z Hájka, ten z Beneše Krabice z Weitmile. Jest to však vše asi omyl, zmatení s nadací Vlkovou. Srv. Tomek I, 380.

[3]) Zakládací listina z 1. října 1328 u Emlera Regesta III, 586—588. K témuž vztahuje se listina na str. 585. Papež Benedikt XII. potvrdil nadání to 23. prosince 1335 (ib. IV, 94).

[4]) Tadra, Cancellaria Arnesti, AÖG. LXI, str. 439 (obsahuje obšírnou zakládací listinu). Děkan Vyšehradský Vilém ve své Vita Arnesti archiepiscopi Pragensis praví (FRB I, 397) v souhlasu s tím, že „diebus singulis in aurora missa solempnis cum antiphona Salve regina ipso procurante cantatur." Srv. Balbín, Vita Arnesti str. 293—4.

[5]) Libri Erectionum I, 96, II, 102. Srv. Solař, Dějiny Hradce Král. 1869 str. 265.

matura byla oblíbena u Němců jako u Čechů. V Kolíně r. 1368 založena byla matura sobotní o panně Marii u oltáře bratrstva pobožného „Bruderschaft unserer lieben Frauen".[1]) V Dobrušce r. 1361 ustanoveno, aby se po pozdvihování prvé mše před úsvitem zpívala druhá na úsvitě „podle staršího nadání a obdarování".[2]) Ve Vodňanech zpívána matura každodenně od r. 1372, při čemž zpíval kantor.[3]) V Bavorově páni z Rožmberka r. 1384 založili fundaci pro 5 kněží, z nichž vždy jeden měl každodenně zpívat maturu se žáky kůrními; mimo to všichni měli se modlit hodinky.[4]) V kostele na Karlově založil maturu Vok z Valdštejna r. 1392,[5]) u sv. Jindřicha vrátný královského dvora a soused Novoměstský Dětřich r. 1411.[6])

Připomínám již zde, že ve všech těchto i jiných fundacích té doby se mluví o matuře a ne o *mši rorátní*, při čemž nejde o slova, nýbrž o věc. Aby z matury se stala mše rorátní, musila se obmezit na advent neb aspoň klást na adventní maturu zvláštní váhu. V nadaci Vlkově r. 1326 skutečně se uvádí mše s introitem „Rorate coeli"; zde však jde jen o předpis mše, aby introit souhlasil s dobou. Skutečnou mši rorátní, t. j. maturu o panně Marii zpívanou v čas adventní, nalézáme u nás až v druhém desítiletí 15. století (poprvé v rukopise Vyšebrodského kláštera po r. 1410).

Obliba matury o panně Marii, zpívané buď každodenně neb v marianský den, totiž v sobotu, po celý rok, převedla tento druh bohoslužby mešní i v jiné kulty. Zvláště kult svátosti oltářní, rostoucí v druhé polovici 14. století, dal vznik *maturám o božím těle*, jež se zpívaly též buď každý den anebo každý čtvrtek, v pamětní den svátosti oltářní. Jmenují se podobné ranní mše r. 1384 v Plzni,[7]) r. 1386 v Týně, r. 1387 u sv. Michala v Opatovicích, r. 1407 v Králové Hradci a j.

---

[1]) Vávra, Dějiny m. Kolína, str. 48.

[2]) J. R., Paměti města Dobrušky 1887, str. 14.

[3]) Libri Erect. I, 93. Přišel-li kantor pozdě, až po gradualu, strhly se mu dva haléře z platu.

[4]) Libri Erect. II, 110.

[5]) Libri Erect. IV, 41.

[6]) Libri Erect. VIII, 123, odtud zakládací listinu otiskl Navrátil, Paměti farního kostela sv. Jindřicha str. 46.

[7]) Arcibiskup Jan z Jenšteina udílí 2. pros. 1374 odpustky kostelu sv. Bartoloměje: „cum ... in ecclesia ... singulis diebus ad laudem et gloriam ... Marie virginis in diluculo et aurora diei una missa per clerum et secunda missa omni feria quinta de corpore Christi per sacerdotes et eorum coadiutores sub

Matury, jak svědčí zakládací listiny, byly zcela obyčejné zpívané mše, bez úchylek od pravidla. Jediné, nač tu třeba upozornit, jest matura založená Arnoštem z Pardubic v Kladsku, před níž zpívalo se „Salve regina". Toto položení jiného zpěvu, zde ovšem liturgického, ukazuje nám již budoucí postup a význam matury: přede mši byly položeny některé latinské písně, ty pak dostaly se i do mše mezi zpěvy liturgické. To však událo se teprve v 15. století a nenaleží již v dobu, vyměřenou pro tento spis.

Mimo maturu konány byly *„ranní mše"* o panně Marii též v hodinách o něco pozdějších. Tato mše byla již součástka povinné bohoslužby každodenní, na ni nebylo třeba nadace. Proto leckterý farář, na př. u sv. Jiljí, rád ji vynechával, na což si r. 1379 osadníci stěžovali.[1]) Kdyby to bývala byla mše fundační, byl by ji jistě farář zpíval raději než druhou mši denní. Také v Milíčově Jerusalemě slouženy dvě zpívané mše denně, první vždy o panně Marii.[2])

*Kult sv. Václava* daleko již nedosáhl významu kultu marianského. Karel IV. založil v Staré Boleslavi zpívanou mši na každý den (cum cantu musico), Arnošt dal pak na to témuž chrámu statuta (21. března 1354) s určením o zpěvu ke cti sv. Václava.[3]) Jan z Jenštejna uložil r. 1381 slavit svátek sv. Václava i v diecesích Bamberské, Řezenské a Míšenské.[4]) Také kulty jiných svatých nedosáhly většího významu. Hojné nadace na *mše zádušní* podporovaly aspoň hmotně rozkvět liturgického zpěvu, ač jimi nic nového nevzniklo.

Kult svatých měl za následek *hojnost svátků* zasvěcených, při nichž konána slavná bohoslužba. Arnost z Pardubic nařídil slavit tyto svátky: boží hod vánoční, Štěpána, Jana evangelisty, v lednu obřezání Páně (Nový rok), tří králů, v únoru hromnic, Matěje, v březnu zvěstování p. Marie, potom boží hod velikonoční s dvěma dni potom, nanebevstoupení, seslání ducha svatého s dvěma dni potom, božího těla, v dubnu Vojtěcha, v květnu Filipa a Jakuba, nalezení sv. kříže, v červnu Víta, Jana Křtitele, Petra a Pavla, v červenci Prokopa,

---

nota consueverint decantari." Papež Bonifác IX. udělil 5. února 1390 odpustky této čtvrteční mši, jež prý se slouží „cum magna solemnitate." Legat papežský Rudolf biskup Vratislavský přenesl listem 28. července 1468 mše, zpívané vždy na bílou sobotu ráno při východu slunce o p. Marii a o těle božím v bosáckém kostele, do farního chrámu sv. Bartoloměje. Opisy těchto listin v archivu Mus. král. čes. První dvě vydal J. Strnad, Listář města Plzně, v Plzni 1891, str. 152 a 180.

[1]) Tomek, Dějepis m. Prahy III, 207.

[2]) Tamtéž str. 303.

[3]) Z rkpu kap. sdělil mi Ed. Šebesta.

[4]) Tomek, Dějepis m. Prahy III, 197.

Markéty, Jakuba většího, Maří Majdaleny, v srpnu Vavřince, nanebevzetí p. Marie, Bartoloměje, v září narození p. Marie, pozdvižení sv. kříže, sv. Ludmily, Michala (andělů), Matouše, Václava, v říjnu Šimona a Judy, v listopadu Všech svatých, Martina, pěti bratří, Kateřiny, Ondřeje, v prosinci Mikuláše a Tomáše. Mimo neděli velikonoční a svatodušní jest to 41 zasvěcených svatků. K tomu třeba ještě připočíst den patrona farního kostela (pouť) a den posvěcení chrámu (posvícení). Mimo to bylo šest polosvátků, se slavnou bohoslužbou: Marka, Lukáše, Řehoře, Ambrože, Augustina a Jeronyma.[1])

K tomu přibyly v druhé polovici 14. století ještě *nové svátky*. R. 1355 zavedla synoda Pražská svátek sv. kopí s určením zpěvů podle vzoru kostela Pražského.[2]) Když bylo do Prahy převezeno tělo sv. Sigmunda, byl tento svatý prohlášen r. 1366 za patrona českého a jeho den (2. května) za zasvěcený svátek.[3]) K tomu za arcibiskupa Jana z Jenštejna přidán byl r. 1386 i svátek navštívení p. Marie (zač. července).[4]) Konečně nutno připomenout slavný „den svátostí," kdy ukazovány lidu ostatky svezené císařem Karlem IV. z různých konců světa.[5])

Výjimečnou, vždy však dosti častou pohnutkou k pobožnostem se slavnými zpěvy liturgickými byla *morová rána*, jež u nás ve 14. století řádila až příliš často a za jejíž odvrácení konány bohoslužby. Arnošt z Pardubic nařídil 15. října 1357 zpívat mše na odvrácení moru po všech kostelích: v pondělí mši za mrtvé (zvláště zemřelé morem), v úterý mši za hříchy (s introitem „Si iniquitates"), ve středu mši o všech svatých, ve čtvrtek o sv. duchu s kollektou o patronech zemských, v pátek o sv. kříži a umučení páně a v sobotu o panně Marii. I ve svátek měly se tyto mše konat.[6]) To byl ovšem znamenitý přírůstek liturgie a liturgického zpěvu. Synoda 18. října 1362 nařídila pro celou zimu až do jara na každý pátek zvláštní mši proti moru (s introitem „Salus populi ego sum").[7]) Pobožnosti proti moru nařízeny byly mimo to i v letech 1359, 1369, 1380 a 1390.

---

[1]) Dudík, Statuten des ersten Prager Provincial-Concils 1349, Brünn 1872.

[2]) Höfler, Concilia Pragensia, Prag 1862, str. 5. Musejní gradual XIII B 2 má prosu i jiné liturgické zpěvy k tomuto svátku.

[3]) Höfler, Concilia Pragensia str. 31.

[4]) Ibidem str. 33.

[5]) Tomek, Dějepis m. Prahy III, 198—199.

[6]) Menčík, Několik statutů a nařízení arcibiskupů Pražských, v Praze 1882, str. 15.

[7]) Borový, Libri Erectionum I, č. 75, str. 39.

Arcibiskup Olbram nařídil r. 1399 pro mor a ukrutnost Turků, aby se v pátek odpoledne o třetí hodině zvonilo a lid aby se při tom modlil.[1])

Arnošt z Pardubic určil dokonce, aby i den, kdy přijdou prokuratoři jeho do kostela sbírat příspěvky na stavbu kostela a mostu Pražského, světil se jako neděle, tedy i se slavnou bohoslužbou nedělní.[2]) Slavnostní sváteční nálada měla lid navnadit k ochotnějšímu placení.

K tomu ke všemu přimysleme si celou řadu slavností příležitostných (korunovaci, oslavu narozenin v domě panovnickém, bohoslužbu za zemřelého krále atd.), jichž bylo do roka několik, a poznáme, jakou hojnou příležitost měl liturgický zpěv náležitě se rozvinout. Vždyť nepočítáme-li všechny tyto mimořádné slavnosti, měl tehdejší rok *105 zasvěcených dní* (neděl a svátků), při nichž konána slavná zpívaná bohoslužba. Zlatá doba liturgického zpěvu!

Mohutnost sborů pěveckých a hojnost bohoslužby byly podmínky rozvoje liturgického zpěvu. Na jeho obohacení, i hudební, působila však jistě blahodárně *různost liturgií*. Vedle normálního zpěvu liturgického měly některé duchovenské korporace, zvláště mnišské řády, své odchylky nebo přídavky, jimiž se lišily jedna od druhé. Odchylky ty týkaly se nejen liturgie, nýbrž i jejího zpěvu. Poznali jsme již zpěvní knihy řádu cisterciáckého (antifonář Sedlecký) a benediktinského (zpěvníky abatyše Kunhuty). Zde na př. mše o božím těle („Cibavit eos ex adipe") zpívala se jinak než původní officium Tomáše Aquinského.[3]) Důležitý notovaný rukopis řádu Kartusianského z Králova Pole u Brna („Hebdomadarium chorale") chová se v dvorní bibliothéce vídeňské (č. 3990), klášter Vyšebrodský má řadu zpěvníků z té doby a p.

V Praze mimo některé zvláštnosti kollegiatního chrámu sv. Appollinaříše[4]) zajímají po té stránce nejvíce dva kláštery, založené Karlem IV. R. 1354 zřízený klášter sv. Ambrože na Novém městě Pražském uvedl k nám bohoslužbu (mše a hodinky) podle *ritu Ambrožova* (Milánského).[5]) Čechové poprvé slyšeli tento druh zpěvu

[1]) Höfler, Concilia Pragensia str. 43.
[2]) Tadra, Cancellaria Arnesti, AÖG LXI, 397.
[3]) Rukopis univ. knih. VII G 17, fol. 132a.
[4]) Tadra, Cancellaria Arnesti, AÖG LXI, 397.
[5]) V zakládací listině z r. 1353 se praví, že se tu má bohoslužba „secundum ritum . . ., qui Ambrosianus vulgariter nuncupatur ac prout in civitate et

r. 1158 při tažení proti Milánu, ale nelíbil se jim příliš.[1]) Zdá se, že ani nyní nevzbudil v Praze mnoho pozornosti, aspoň nikde o tom ničeho nečteme. Mniši byli z počátku asi cizinci, na konci 14. věku byli tu však již skoro vesměs Čechové,[2]) kteří se patrně novému zpěvu byli zatím přiučili. Deklamační výraznost zpěvu ambrosianského nemohla konkurrovat s bohatým melodicky „prolamovaným" zpěvem liturgickým.[3]) Husitům mohl být zpěv ten v lecčems blízký, zatím však právě klášter sv. Ambrože byl z prvních klášterů, jež husité zrušili. Již r. 1420 bylo tu ubytováno Táborské vojsko.

V Emauzském klášteře slyšel lid zpěvy *liturgie slovanské.* Bohužel nemůžeme říci, jaké to bylo zpěvy.[4]) Že to byl zpěv odchylný od pravidelné liturgie, ukazuje povolení arcibiskupa Arnošta, aby mniši směli konat bohoslužbu „podle svého ritu".[5]) Knihy tohoto kláštera zmizely docela. Balbín prý je ještě viděl.[6])

---

Nové svátky a slavnosti vyžadovaly nových liturgických zpěvů, zvýšená pompa liturgie vyzdobení jich podle vkusu doby. Liturgický zpěv gregorianský nebyl ve středověku ustrnulinou, nedotknutelnou

---

dioecesi Mediolanensi celebratur, . . celebrare, legere, cantare" (Tadra, Kulturní styk Čech s cizinou, v Praze 1897, 356).

[1]) Archiepiscopi Mediolanensis „gestus plus quam eorum cantus ab omnibus admirabantur". FRB II, 442.

[2]) Tomek, Dějepis m. Prahy III, 187, 195.

[3]) Nicolaus de Moravia ve svém Tractatus de officio missae z r. 1426 (rkp. městské knih. Vratislavské č. 301) praví, že mešní officium složili sv. Řehoř i sv. Ambrož („cantu ordinarunt"), každý jinak. Volba mezi nimi provedena zázrakem: „divinitus statuerit, ut officium Ambrosianum tantum in sua ecclesia observaretur, Gregorianum vero per totum mundum, quod adhuc hodie servatur."

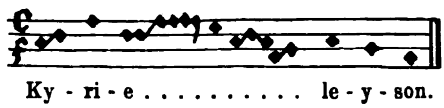
[4]) Břevnovský mnich Jan z Holešova ve svém traktátu o písni Hospodine pomiluj ny (rkp. univ. knih. III D 17 a městské knih. Vratisl. č. 445 fol. 237 a) podává zprávu o některých slovech: „agancze boži" = agnus dei, „vzemle" = tollis. Praví vůbec o staroslovanštině (podle ného „charvatštině"): „qui vult, potest hoc in Praga aput Sclavos experiri".

[5]) Tadra, Cancellaria Arnesti, AÖG LXI, 443: „in lingua sclavica iuxta ritum suum divina decantare, officiare nocturna pariter et diurna".

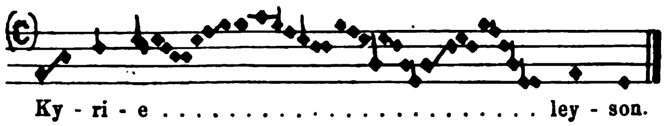
[6]) V Krakově benediktini konali slovanskou bohoslužbu v kostele sv. Kříže ještě v 15. století (Konrád, Zprávy o zas. král. čes. spol. nauk 1885, 15), jež asi podobala se liturgii Emauské. Bílejovský (Kronika církevní 1816, str. 21) vykládá, že se za Karla IV. slovanské zpěvní knihy kazily a trhaly (viz nahoře str. 13), k čemuž udává divný důvod: „neb nalézají se korpetury pěkně notované jako vlaským obyčejem a text český".

reliquií, jako jest dnes. Byl to zpěv živý, schopný rozvoje. Proto můžeme na něm stopovat, jak se vyvíjel a obohacoval hudebně i repertoirně.

Liturgický zpěv postupem času u nás hudebně se stále *obohacuje*. Při přísných zpěvech liturgických, kde byl text dán (pravidelně z písma) a nemohl se měnit, mohlo se toto obohacování díti jen přibíráním neumatických *jubilů*, koloratury.[1]) Viděli jsme to již nahoře srovnáním „Dominus vobiscum" v tropariu z r. 1235 a v evangeliáři z r. 1293 (viz str. 30). Toto neumatické obohacování ve 14. století neděje se však již tolik změnou starých nápěvů, přidáváním jubilů k zpěvům již ustáleným, nýbrž tím, že nové zpěvy se bohaté ozdobují. Nejlépe nás o tom poučují různé druhy Kyrie. Staré slavnostní Kyrie velikonoční zní v tropariu z roku 1235 (viz zde str. 25):




Toto Kyrie, uchylující se značně od dnešního v Graduale Romanum, ač s ním stejně začíná, se u nás v 14. ano i v 15. století neměnilo. Srovnejme však s ním některé nové Kyrie, vyskytující se až v 14. století, na př. toto:[2])



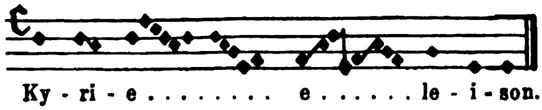

Tento nepoměr hudební bohatosti stupňuje se ještě více, pomyslíme-li, že první Kyrie jest slavnostní, božíhodové, kdežto druhé se mohlo podle udání graduálu zpívat „quando placet", tedy i při obyčejných mších.[3]) Nebude snad nemístno, uvedu-li k tomu dnešní Kyrie zpívané o největší svátky (in festis duplicibus) podle Graduale Romanum:

---

[1]) Při koloratuře kněz byl nucen povyšovat hlas někdy velmi vysoko z čehož tomuto zpěvu říkáno: zpívat „vysokým hlasem" (na př. v Legendě o v. Prokopu: „vysokým hlasem notieše", Výbor I, 200.

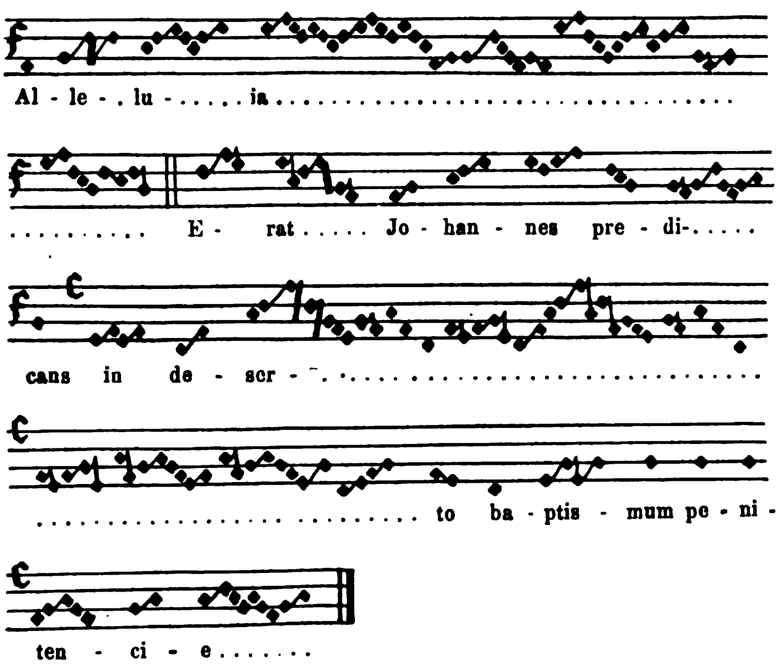
[2]) Liber gradualis z konce 14. století v mus. knih XIII B 2, str. 234.

[3]) Toto „quando placet" ukazuje zároveň jeho novost, že není starší 14, století.




Tyto doklady poučují názorně, jak rostla koloratura v nově tvořených liturgických zpěvech. Někdy obdržel i starý ustálený nápěv své jubily, jež ovšem byly pouhými vložkami v původní kostru, jež se mohla zpívat i bez nich. Že tomu tak bylo a že se zpívalo někdy s jubily, někdy bez nich, ukazuje vesperarium chrámu sv. Vítského z druhé polovice 14. století,[1]) podle něhož responsoř „Incolumne“ měla se zpívat v adventu „sine neumis“, jindy patrně s neumami.

Jakého stupně dosáhla koloratura i v jiných zpěvech liturgických na konci 14. století, ukáže nám toto gradualní Alleluia, zpívané o vigilii sv. Jana Křtitele:[2])

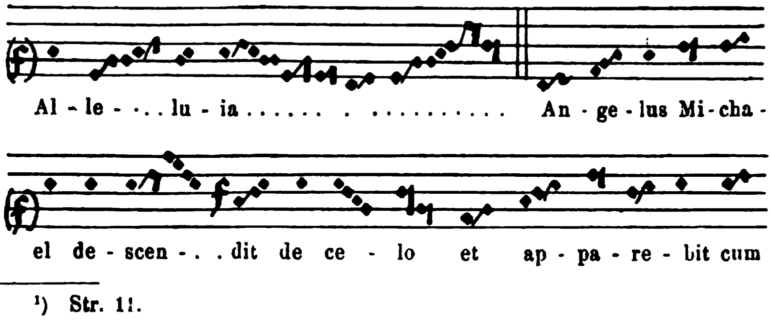



Více nemůže si přáti ani největší ctitel koloratury. Ovšem nebyly ani všechny nové zpěvy jubily tak až k nechutnosti přesyceny,

[1]) Ruk. mus. knih. XV A 10, fol. 78b.
[2]) Liber gradualis v mus. knih. XIII B 2, str. 179.

jako jest toto Alleluia. Záleželo tu velmi mnoho na vkusu skladatelově.

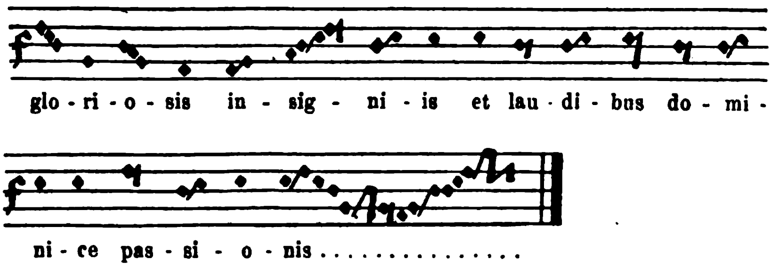
*Nové zpěvy liturgické* vznikaly u nás už ve 12. století; uvedli jsme již k r. 1100, že jakýs kněz složil příležitostný zpěv liturgický k pohřbu Břetislava II.[1]) V pozdější době byl to především vzrůst kultu panny Marie, jenž si vyžadoval nové liturgické zpěvy k svátkům marianským.[2]) Rozumí se, že bylo-li třeba nových zpěvů, nekomponovaly se vždy k nim i nové nápěvy. Někdy prostě k dané melodii připsal se do rukopisu (interlinearně) nový text. Tak v musejním graduale XIII B 2 (str. 227) ke gradualnímu „Alleluia, Regina coeli laetare" připsáno slabikou nad slabiku nové „Alleluia, Salve pia mater Christi Maria". V latinském kancionále Jistebnickém (fol. 67b) naopak zase první text „Alleluja, Regina coeli laetare" nadepsán nad „Alleluia, Maria haec est illa" o sv. Máří Majdaléně, jež se zpívalo týmž nápěvem. Toto *přenášení nápěvů* dálo se však pravidelně jen v mezích jedné kategorie liturgického zpěvu. Zvláště to vidíme právě na gradualních Alleluia. „Ascendo ad patrem" mělo týž nápěv jako uvedené „Maria haec est illa", „Caro mea vere est cibus" (o božím těle) jako „Concussum est mare" (o andělích), „Tu puer propheta" (o Janu Křiteli) jako „Tu es Petrus", „Laetamini in domino" (o sv. Vítu) jako „Benedictus es domine in firmamento" (o sv. trojici) a jako „O Jesu pastor pie" (o božím těle) a p. K přebírání melodií zavdala často podnět jen podobnost textu, třeba jen první slova. Srovnej na př. „Alleluia, Angelus domini descendit de celo" v officiálním gradualu římském s tímto Alleluia 14. věku:[3])




[1]) Str. 11.

[2]) Srv. o tom zajímavý list pap. Innocence IV. kněžstvu Míšenského biskupství 23. ledna 1254: markrabí žádal papeže o povolení zavést ve své kapli nový zpěv k poctě p. Marie. Papež svolil, když si byl dal zpěv zazpívat, odpovídá-li prý bohu i hudbě (Emler, Regesta II, 5).

[3]) Rkp. mus. knih. XIV E 1. V rukopise nejsou neumy rozděleny podle slabik. Klíč v rukopise psán až na druhém systému.
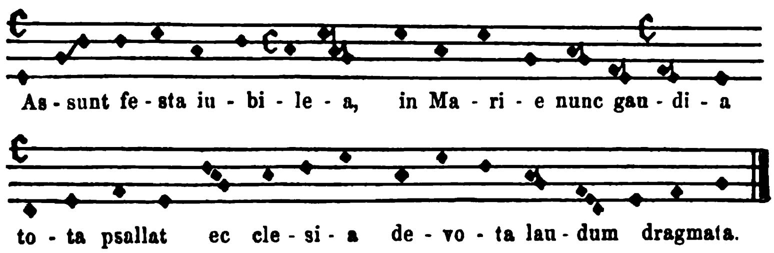



Podobně se nápěvy přenášely i v jiných formách liturgického zpěvu. Z introitů byl nejoblíbenější nápěv „Gaudeamus omnes in domino", zpívaný ve svátky o všech svatých, o mučednících a mučednicech, o sv. Václavu, Vítu a j. Nápěvy invokačních zpěvů (Kyrie, Sanctus, Agnus, Ite missa est, Benedicamus) činily uzavřený celek a přecházely tak z jednoho zpěvu na druhý. Jinak však nikdy nenalezneme, aby dva zpěvy různého druhu, i když měly stejné texty, zpívaly se týmž nápěvem, na př. aby se offertorium zpívalo nápěvem communia neb nešporní antifona nápěvem mešního introitu neb versus responsoře nápěvem hymnu a p. Toto rozlišování ukazuje životnost liturgického zpěvu, jeho tehdejší zdravost a logičnost, již dnes skoro naveskrz ztratil.

Ze skladatelů nových zpěvů liturgických známe dvě jména Záviš vnášel sem principy hudby umělé a proto promluvíme o něm na jiném místě. Velmi mnoho nás však poučí činnost *Jana z Jenštejna*. Také o jeho vzdělání hudebním netřeba se šířit na tomto místě. Stačí uvést, že byl dobrým, ano na svou dobu znamenitým hudebníkem. Po veselém mládí stal se z něho asketa, náboženský blouznivec, církevní fanatik. Jeho nadšení pro *svátek navštívení panny Marie* stalo se mu skutečnou fixní ideou. Úsilí jeho se podařilo, že synoda Pražská 15. července 1386 prohlásila svátek ten za zasvěcený. Bylo třeba nového officia, autorem jeho byl sám Jenštejn.

V psaní, v němž se Jan z Jenštejna u papeže Urbana VI. přimlouval za určení svátku v době, kdy by se mohlo v chrámu zpívat radostné Alleluja, uvádí již arcibiskup texty z evangelia, jež by se hodily za antifony a responsoře pro nový svátek.[1]) Potom skutečně officium takové složil, především antifonu „Exurgens Maria abiit in montana" a tři hymny: „Assunt festa iubilea" pro nešpor, „O Christi

[1]) Loserth, Codex epistolaris Johannis de Jenzenstein, AÖG LV, č. 41, str. 349.

mater fulgida" pro matutin a „En miranda prodigia" pro laudes. Toto officium tištěno jest též v Pražském breviáři z r. 1517 a uvedeno bylo i mimo Prahu v Trevíru, Mohuči, Münsteru, Granu (v Míšni) a u řádu německých rytířů.[1]) V Trevíru udrželo se až do naší doby,[2]) kdežto v Praze bylo vytlačeno officiem římským, složeným od kardinála Adama de Anglia. Officium Jenštejnovo[3]) má některé nápěvy vzaté ze zpěvů starších, některé nové. Introit „Gaudeamus omnes in domino" již známe, byl to nejoblíbenější v té době introit v Čechách. Proslulá sekvence „Ave verbi dei parens", nejlepší poetický výtvor Jenštejnův,[4]) zpívala se jako „O beata beatorum martyrum solemnia". Hymnus téhož officia „Assunt festa jubilea" má týž nápěv jako „Chorus novae Jerusalem". I tento nápěv byl u nás velmi oblíben a přešel i s textem Jenštejnovým[5]) v husitství. Zpíval se takto:[6])




Druhá prosa téhož mešního officia („Decet huius cunctis horis") má však nápěv, u jiné prosy se nevyskytující, tak že tu pravděpodobně máme co činit s nápěvem k tomu nově utvořeným.

---

[1]) Dreves, Die Hymnen Johanns von Jenstein, Erzbischofs von Prag, Prag 1886, str. 29.

[2]) Hermersdorff, Antiphonale juxta usum ecclesiae cathedralis Trevirensis dispositum, Treviris 1864.

[3]) Úplné officium s notami obsaženo jest v rukopisu univ. knih. III D 10 z 15. stol. v takové obšírnosti, že v tom patrna jest jeho novost.

[4]) Text u Drevesa l. c. str. 53, č. 3 (též Mone II, 123 a j.).

[5]) Má jej Dreve sl. c. str. 67, č. 8 („ad primas vesperas").

[6]) Královédvorský žaltář husitský (mus. knih. XII B 1) fol. 114b. Poslední tři noty chybí, dají se však snadno doplnit z jiných zápisů. V 15. století zpívaly se u nás týmž nápěvem mimo dva uvedené tyto hymny: „Anni reduxit circulus", „Bernardus doctor inclytus", „Confessor dei lucidus" (o sv. Prokopu), „Dies venit victoriae" (o sv. Václavu), „Fidelis universitas", „Haec sunt sacra solemnia" (o sv. Ludmile), „Illustrat clare saeculum" a „Petre pontifex inclyte."

O Jenštejnově autorství textů máme doklady nesporné[1]) a není v tom nejmenší pochybnosti. Kdo opatřil texty tohoto officia nápěvy, nemůžeme udat tak bezpečně, ač doklady, jež máme, stačí potud, abychom i tu autorem aspoň s největší pravděpodobností označili Jana z Jenštejna. Bylo ostatně přirozeno, že ten, kdo byl horlivostí pro nový svátek tak uchvácen, jako byl Jenštejn, sotva si dal ujíti příležitost pořídit officium celé, byl-li hudebníkem tak znamenitým, jako byl právě zase Jenštejn. Jeho životopisec skutečně praví také o něm zcela všeobecně, že „skládal" zpěvy k novému officiu,[2]) neudávaje nějakého spolupracovníka. Po Německu pak officium to bylo známo v 15. století jakožto dílo „jakéhosi arcibiskupa Pražského."[3]) Jde tu především o autorství nápěvu prosy „Decet huius cunctis horis", jež podle toho, co dosud uvedeno, lze s největší pravděpodobností přiřknout Janovi z Jenštejna. To nám potvrdí i hudební rozbor této prosy, v níž uvidíme stopy umělé hudby tehdejší i zase její vliv na naši hudbu umělou.

Mimo officium o navštívení p. Marie napsal Jan z Jenštejna i jiné básně různých forem. Většina jich však nebyla asi vůbec psána pro zpěv, s čímž souhlasí vlastní poznámka Jenštejnova, jíž své básně doporoučí za modlitby.[4]) Zdá se proto, že řada jich vůbec nápěvu neměla, jiné pak měly se zpívat nápěvem v liturgickém zpěvu již

---

[1]) Když se Jan z Jenšteina r. 1396 vzdal arcibiskupství a usadil se v Římě, obíral se sestavováním svých „sebraných spisů". Tento rukopis zachoval se ve Vatikánské bibliothece (rkp. č. 1122) a obsahuje celkem 32 spisů Jenštejnových, mezi nimi i officia, prosy, hymny a písně. Máme tu tedy autograf. Z liturgických jsou tu dvě officia, dvě historie (de visitatione b. Mariae a b. Mariae nivis), missa de transfixione b. Mariae (jen jakýsi formulář mše). Srv. Palacký, Italienische Reise 1838, 57, po něm Frind III, 16 a Dreves l. c. str. 18. Z kázání nás zajímají jeho homilie na prosu „Missus est" a na jeho vlastní antifonu „Exurgens Maria".

[2]) „Pro quo festo ipsemet hymnos, orationes, officium missae composuit et dictavit", FRB I, 464.

[3]) Fr. Franciscus Wyler Ord. Min. de observ. píše r. 1498 Jakubovi Wimphelingovi: „Equidem historiam, quam ex multis in nostra Argentinensi ecclesia cantatam novimus, compositam a quodam Pragensi archiepiscopo tempore concilii Pisani de virginis intemeratae visitatione, in nota sat's elegantem" (Dreves l. c. str. 8). Wyler chválí nápěvy více než texty, žádá však odstranění officia, ježto „compositor ipsius catholicae quidem fidei assertor, sed ei genti, quae nunc perfidia haeretica maculatur, praefuit".

[4]) „Expliciunt cantilenae, quibus poteris quis pro orationibus uti."

obvyklým. Rukopis Vatikanský („sebrané spisy“ Jenštejnovy)[1]) obsahuje 28 takových textů, z nichž jeden (píseň „Ave virgo Davidica“) podle strofy a snad i nápěvu písně „Ave Maria“ složil již děd arcibiskupův.[2]) O nápěvu tropu „Mater Christi veneranda“ z doby moru nevíme ničeho.[3]) Z 5 pros má „Decet huius cunctis horis“ vlastní nápěv, „Ave verbi dei parens“ zpívala se podle „O beata beatorum martyrum“ a „Eja laeta cantica“ podle „Laetabundus“, o dvou nevíme ani, měly-li jaký nápěv.[4]) Z 11 hymnů zpívaly se tři podle jiných nápěvů (mimo uvedený „Assunt festa jubilea“ zpíval se hymnus o božím těle „Ave pascha sacrum“ podle „Ave maris stella“ a „Ut celebs tuas reboare tyro“ o sv. Václavu podle známého „Ut queant laxis“), o osmi nevíme, zpívaly-li se.[5]) Totéž platí o nápěvu osmi písní „cantilen“,[6]) kdežto o dvou víme, že se zpívaly: „Quid modo dictarem“ podle latinské písně starší „Quid admiramini“, „Mittitur archangelus“ pak vlastním nápěvem novým, jehož autorem byl též asi Jan z Jenštejna.

Všechny tyto cesty obohacovaly repertoir liturgického zpěvu u nás. Rozvoj vidíme tedy i v silách výkonných i v počtu produkcí i v repertoiru. Zlatá doba liturgického zpěvu!

---

[1]) Vydal odtud všechny veršované texty Dreves v knížce často uváděné.

[2]) „Fecit super Ave Maria avus archiepiscopi“, patrně otec Janova otce Pavla z Jenštejna, jehož jméno neznáme. Text vydal Dreves l. c. str. 106, č. 27.

[3]) „Tropus tempore pestilentiae“, obsahuje prostá čtyřverší na způsob hymnů. Dreves l. c. str. 61, č. 6.

[4]) Pět pros má Dreves 49—61, č. 1—5. V rukopise obyčejně slují sekvence. Beze všech udání o melodii jsou prosy „Eburnea, nivea, lactea“ o p. Marii sněžné a „Ave frater domini“ o sv. Janu evangelistu.

[5]) Jsou to „Cur obstupescit animus“ (o p. Marii sněžné), „En miranda prodigia“ (ad completorium), „Exsurgunt nova gaudia“ (ad laudes), „Gubernatore spirituali carens“ (ad completorium), „Mente praesaga divinitus actus“ (ad matutinum), „Miretur omne saeculum“ (ad completorium), „O Christi mater fulgida„ (ad laudes), „Temporis cursu jubet fratricida“ (ad laudes o sv. Václavu). Viz je všechny u Drevesa str. 63—84, č. 7—17.

[6]) Vánoční „Alto tono personet“, „Canit epithalamium“, „Die quaenam doctrina“, „In vanum Haebreorum gentes“, „Magnum vaticinium“, „Phcenix una, virgo pura“, „Si narrare debeo“ a o schismatu papežském „Verto luctum in citharam“. Vydal je Dreves č. 18, 20—26, „Quid modo dictarem“ č. 19.

Jde nám nyní o přehledné vylíčení liturgického zpěvu u nás v druhé polovici 14. století, tedy o výsledek celého rozvoje v době předhusitské. Pramenem k tomu jsou nám tehdejší *liturgické knihy*, jichž se zachoval značný počet, zvláště v universitní, musejní a kapitulní knihovně a jež tu nelze všechny uváděti. Z chrámu svatovítského té doby zachovaly se nám hlavně tři krásné rukopisy:[1]) *gradual* z r. 1363 obsahuje mešní zpěvy, zpívané kněžími a žáky po všechny neděle a svátky; *sekvenciář* z téhož roku 1363 jest nejúplnější sbírka pros u nás užívaných v době předhusitské. Obě tyto knihy pořízeny byly Arnoštem z Pardubic, jak svědčí přípisek: „Anno domini 1363 dominus Arnestus Pragensis ecclesie primus archiepiscopus fecit scribere hunc librum, ut domini canonici eo utantur in ecclesia praedicta. Obiit autem predictus dominus anno domini 1364, ultima die mensis Junii. Cuius anima requiescat in sancta pace. Amen.“ Týž přípisek, hlásící se slohem do 14. století, nalézá se v obou rukopisech. Není ho však ve *vesperarium* z téže doby, jež obsahuje nešporní zpěvy od adventu do sv. Trojice se všemi svátky v tu dobu spadajícími; určeno bylo zvláště jen pro chrám sv. Víta podle určení místa pro processí (u kaple sv. Václava, hlavního vchodu a p.) a náleželo asi sboru mansionářskému (podle processí do kůru p. Marie čili mansionářského).

Z jiných kněh uvésti třeba řadu zpěvníků *Plzenských*, jež se chovají v knihovně musejní, na liturgické knihy té doby velmi bohaté.[2]) Na venkově zachován dosud missál na *Mělníku* z téže

---

[1]) Gradual a sekvenciář chovají se v knihovně kapitulní, vesperarium dosud nepovšimnuté v knihovně musejní XV A 10 (s chybným označením „missale Romanum“). Druhou polovici tohoto vesperaria (letní část) nepodařilo se mi nalézt. Byla asi mnohem menší, obsahujíc dobu kratší a bez větších svátků. O poměru tohoto vesperaria k mansionářům viz str. 36.

[2]) Z musejních rukopisů 14. století, jež jsem probral, uvedu aspoň tyto: XII A 8 obsahuje officium in honorem St. Hieronymi (celé notované) z r. 1404. XII B 17 Plzenské missale flavum minus s přípiskem z r. 1403 a s notovanými prefacemi. XIV A 3 missál Plzenský. XIV missál Vodňanský. XVI A 9 missál z r. 1373 (taktéž XVI A 12). XVI B 8 missál aj. Mimo to jest tu celá řada missálů bez not, breviářů, žaltářů, hymnářů a p. Z kostela svatovítského dostalo se sem i pontificale (XIV B 9), processionale (XIV D 8) a breviář s agendou (XIV D 9). Podrobný popis těchto kněh pozůstavuju k jiné příležitosti. Zvláště chci však vytknout *liber gradualis* z konce 14. století pod sign. XIII B 2 (s chybným označením antiphonarium z 15. století). Český jeho původ dokazují přípisky na str. 72 („Pane Kriste rač s námi“) a 231 (při requiem: „Kdo chce trefit do dobrý hospody, najdeš ji u pana Svobody“), jakož i na str. 249 vepsaný překlad „Victimae paschali laudes“. Obsahuje mimo proměnlivé zpěvy mešní také prosy,

doby.[1]) I do *ciziny* dostaly se podobné knihy. Notovaný gradual někdy chrámu sv. Alžběty ve Vratislavi ze 14. století[2]) obsahuje tytéž zpěvy a pořízen byl patrně v Čechách, neboť obsahuje i officia o sv. Václavu a jiných českých patronech v rozsahu a úplnosti, jež se nedá vysvětliti pro kraje německé, kde snad některý náš patron (sv. Václav a j.) byl též ctěn.

*Mše* ve 14. století se již buď zpívala nebo jen četla. Zpívaná obsahovala daleko více zpěvů než dnes. Zpěvů bylo tolik, že vyplňovaly celou dobu liturgie. Pravidlem byl to zpěv gregorianský, jednohlasný, zpívaný od kněží a žáků u oltáře a v kůru. Hudebně lze rozdělit zpěvy tehdejší mše na čtyry oddíly: invokace, antifony, žalmy a tropy.

*Invokační zpěvy* mešní byly Kyrie, Sanctus, Agnus, Ite missa est a Benedicamus. Uvedl jsem již příklady takových zpěvů, jež nám mohou dostačit. Zpěvy ty byly pokládány za celek. Jich melodie se navzájem měnily a také interpolace jich (tropy) přecházely z jednoho druhu v druhý. Jest to nejtekutější součástka tehdejšího mešního zpěvu. Nalezneme sice udání, které jest velikonoční Kyrie a které marianské, ale nebyla to nepřekročitelná hranice. Táž melodie objevila se hned zase v Sanctus a Agnus, kdež ani takového označování nebylo. Benedictus souvisel hudebně se Sanctus a snad se s ním i dohromady zpíval.

*Antifona* jest původně protizpěv (*ἀντιφωνεῖν*), totiž zpěv kleriků si odpovídajících. V této době má však již význam jiný. Záměnou *ἀντί* a *ante* stal se z protizpěvu předzpěv a antifonou jmenován obyčejně zpěv uvádějící v recitaci žalmu. V tom smyslu nejvlastnější mešní antifona jest *introitus*, vstupní zpěv mešní, skládající se z vlastní antifony a žalmu. Podobného původu jest *communio*, jehož antifona kdysi uváděla v žalm, žalm však potom zmizel. Složité antifony jsou *offertorium* a zpěvy gradualní. O offertoriích jsme již mluvili i o příčině jich délky; skládají se z antifony a veršů, versy však nepsaly se pravidelně v mešní gradual.[3]) Nejsložitější antifona byla *graduale*, obsahující vlastní gradualní antifonu, jubil „alleluia"
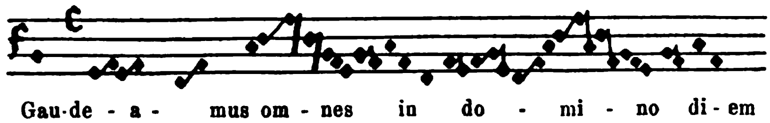
---

některé antifony a hymny k processím a j. Přední a zadní část jest utržena. Velký *antiphonarius* z r. 1412 (XIII A 7) není asi českého původu, ač „Incipit antiphonarius per manus Johannis Sendelwecken anno 1412" nevylučuje českého Němce neb práci pro český kostel.

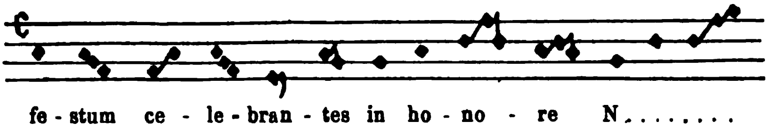
[1]) Čermák Kl., Mšál mělnický ze 14. věku, Pam. Arch. XI, 636—8.
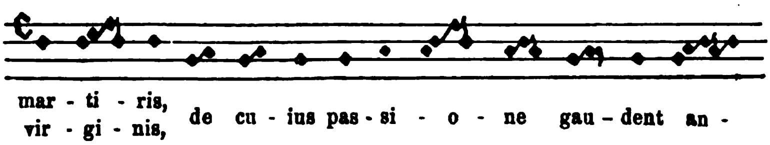
[2]) Gradual vystaven jest v 10. sále oddělení „Kunstgewerbliches Museum" v slezském museu ve Vratislavi.

[3]) Kapitulní gradual z r. 1363 má ukázky takových dlouhých složených offertorií.

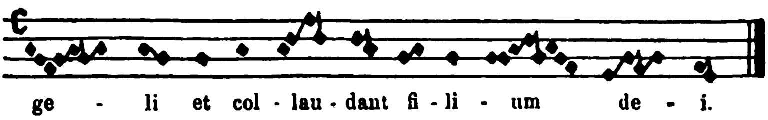
a jeden neb dva gradualní versy. S gradualem souvisí antifonový „tractus." Nápěvy těchto všech mešních antifon jsou si velmi příbuzny svým karakterem, někdy i melodicky. Vyložil jsem nahoře, že nejoblíbenější u nás Introitus byl tento:[1])
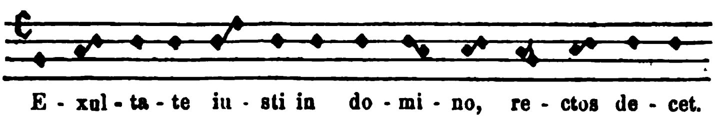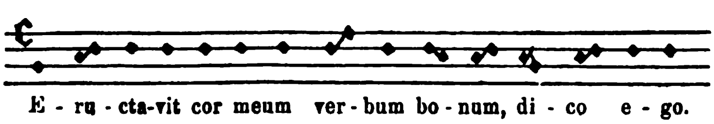









Zpíval se o různých svátcích, zvláště svatých a světic, též na př. o sv. Václavu,[2]) Vojtěchu, Prokopu a j. Byl-li to svátek některého mučedníka, následoval žalm:




atd.

O svátků mučednice antifona se neměnila, jen žalm měl jiný text:
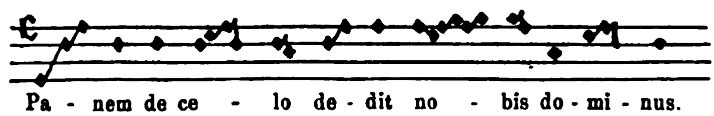



atd.

Antifoně tohoto introitu příbuzný jest nápěv introitu o božím

[1]) Liber gradualis (mus. knih. XIII B 2), str. 207—208.

[2]) Husité přeložili tento introit do češtiny. Kalousek (Obrana knížete Václava svatého, v Praze 1901, 115) pokládá pak tento český introit za novou píseň o sv. Václavu; jest to však liturgický mešní zpěv.

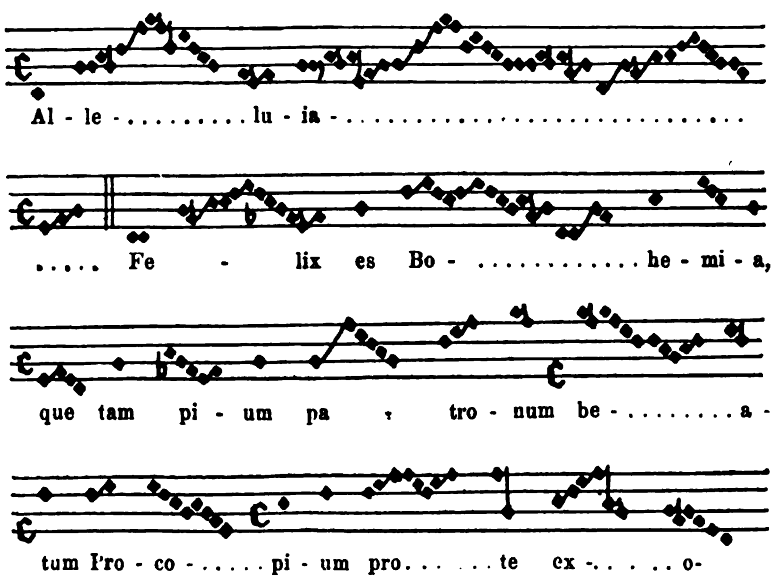
těle v postě, jejž jsem v Graduale Romanum nenašel, jenž však vzat byl z introitu adventní mše „Rorate coeli“ s četnými varianty:[1])




atd.

I žalm tohoto introitu („Omnes gentes plaudite“) zpívá se týmž tonem jako oba uvedené žalmy.

Jubil *Alleluia* podobá se ovšem zpěvům invokačním, jenom koloraturně ještě jest bohatší. Tyto jubily byly velmi oblíbeny a sbírány, ovšem i se svými versy, ve sbírky.[2]) Zvláštního významu nabylo u nás gradualní alleluja „Felix es sacra virgo“.[3]) Týmž nápěvem totiž zpívalo se i „Alleluia, Felix es Bohemia“ při mši o sv. Prokopu:[4])



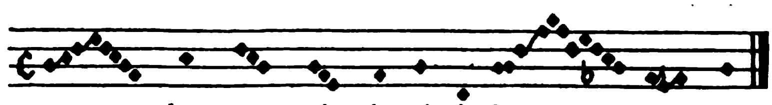

---

[1]) Liber gradualis (mus. knih. XIII B 2), str. 128—131.

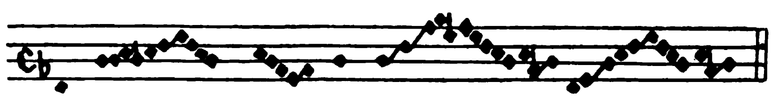
[2]) Liber gradualis XIII B 2 (mus. knih.) str. 222 a d. má celou řadu takových Alleluia.

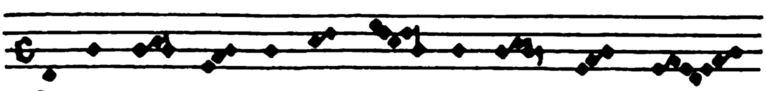
[3]) Jeronym Pražský r. 1416 zpíval při smrti „Felix namque es“ (Vavřinec z Březové, FRB V, 343), což jest responsoř o nanebevzetí p. Marie. Jest však otázka, zpíval-li právě responsoř a nebylo-li to toto u nás oblíbené Alleluja.

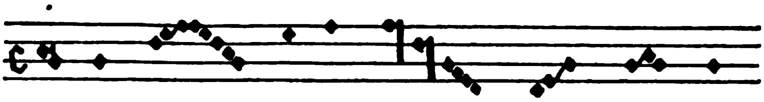
[4]) Liber gradualis (mus. knih. XIII B 2), str. 183. „Felix es sacra virgo“ naprosto týmž nápěvem i způsobem notace zapsána na str. 225.

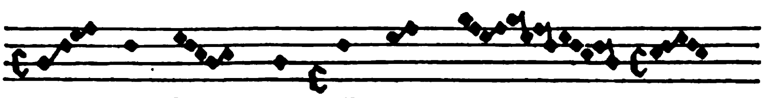


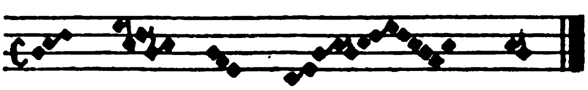

Podle tohoto Alleluja utvořeno i Alleluia o druhém českém patronu, o sv. Václavu:[1])
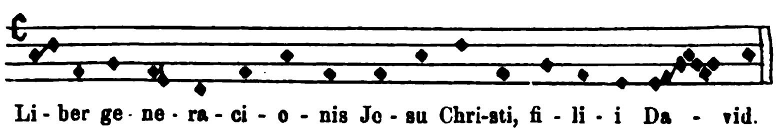



Uprostřed mezi zpěvy antifonalními a žalmovými stojí *Gloria* a *Credo*, prokomponované skladby na způsob antifonní hudby. Gloria obyčejně počáteční motiv bralo-si z příslušného Kyrie. V druhé polovici 14. století do těchto skladeb počal vnikat duch hudby umělé, jak uvidíme na svém místě. Příklad umělého Gloria (Závišovo) podán v hudební příloze k tomuto spisu. Credo slulo obyčejně „Patrem“, ježto sbor začínal teprve tímto slovem po kněžské invokaci. Nápěvů Creda vyskytuje se více než nápěvů Gloria.
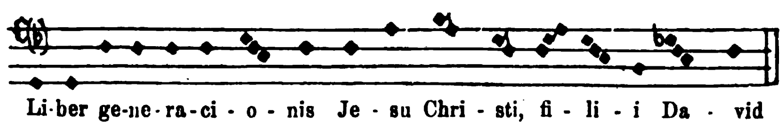
*Žalmové zpěvy* byly v mešním zpěvu tyto: kollekta, epištola, evangelium a preface. Zpívaly se na způsob žalmových tonů, ovšem

[1]) Liber gradualis (mus. XIII B 2), str. 193.

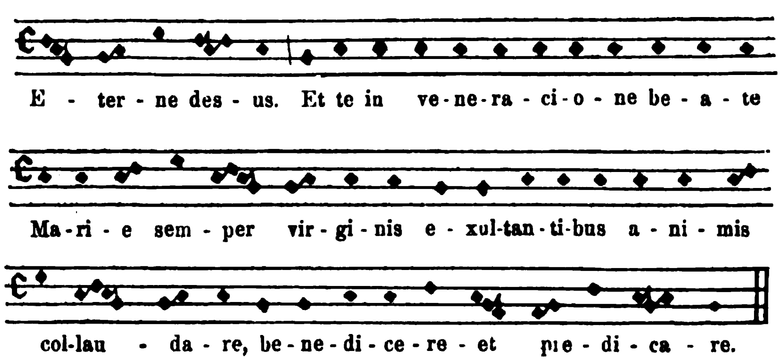
v rozličné úpravě. *Evangelium* čím dále tím více se blížilo prostému žalmování, až se změnilo v pouhou dnešní recitaci. Process ten můžeme stopovat vůbec na různých žalmových útvarech. Příkladem uvedu začátek evangelia o narození páně („rodokmen páně"). V tropariu z r. 1235 zní:




Týž začátek zní po 300 letech v tištěném missále Pražském (v Lipsku 1522 fol. 178b):



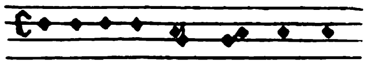

*Preface* byly ještě žalmovější než evangelia. Byly různé podle roční doby jako dnes (vánoční, o tři krále, velikonoční a j.). Mimo to však byly trojího druhu pro každou dobu: praefatio summa pro největší svátky, mediocris pro obyčejné neděle a infima pro všední dny. Rozdíl v nápěvu prefací byl větší podle tohoto významu dne, kdy se zpívaly, než podle různé doby roční. Po úvodním „Aeterne deus" měla preface jeden hudební motiv, ovšem žalmově upravený. Na př. v prefaci marianské „summa" zněl tento motiv:[1])




„Mediocris" liší se tu od „summy" snížením počátku o ton, kdežto žalmový motiv vlastní místo sekundy vystupuje hned o tercii,

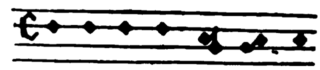
[1]) Missál Plzenský (mus. knih. XVI A 17), fol. 106 a.

tak že hlavním žalmovým tonem místo *h* jest tu *c*, čímž liší se všechny preface „mediocres“ a „infimae“ od „praefatio summa“. Mimo to jest rozdíl v částech koloraturních, ač ne veliký. „Mediocris“ má:

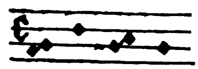


Ma-ri - e sem-per vir - gi - nis

a



a - ni mis col-lau - da - re.

„Infima“ pak rovná se „mediocris“ s konečným 

pre-di - ca - re.

Nejslavnější preface byla „Exultet“, dodnes zpívaná při svěcení paškalu na bílou sobotu. [1])

Konečně k mešnímu zpěvu třeba připočísti *tropy*, interpolované texty mešní, jež Tridentinem byly zakázány a až na nepatrné výjimky (4 sekvence) zmizely. Při mši ve 14. století však vždy po Gradualu a před evangeliem zpívala se aspoň jedna *sekvence* (*prosa*), někdy i více (zvláště o božím těle zpíváno jich několik mimo předepsanou „Lauda Sion Salvatorem“). Uvedený již Arnoštův „liber sequentiarum“ z r. 1363 obsahuje nejúplnější sbírku pros v Čechách zpívaných, řadu jich má však i každý obyčejný gradual. U nás prosy došly veliké obliby, třebas vysvětlení jich názvu dalo učeným našim mistrům mnoho práce; vzniklo při tom mnoho výkladů nevhodných,[2]) avšak mistr Mikuláš z Moravy vyložil jasně jich původ z gradualního Alleluja, což po něm upadlo v zapomenutí a teprvé v nové době zase vědeckým bádáním musilo být objeveno.[3])

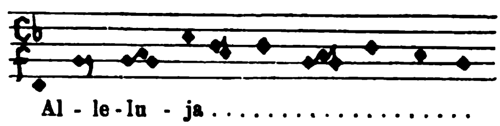
Když vědomí o původu sekvencí zaniklo (což u nás se stalo velmi záhy, ježto se k nám sekvence dostaly už ze západu hotovy), tvořily se nové sekvence buď přímo s nápěvy starších pros neb podle jich vzoru, při čemž vnikal do syllabického zpěvu sekvencí vliv lidový (viz str. 29.). U nás nejoblíbenější prosa 14. století byla „Ave praeclara maris stella“. Uvedu tu původ její i ty nápěvy, jež z ní

[1]) V témž missálu fol. 72a ad.

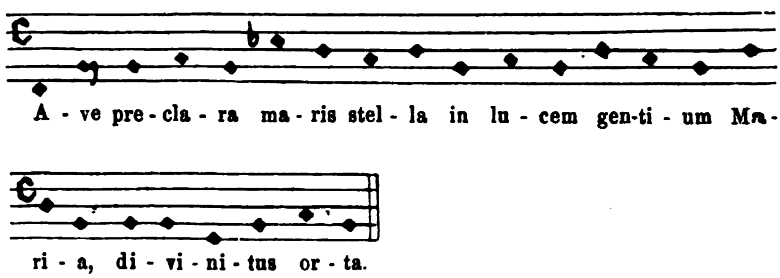
[2]) Na př. výklad sekvencí z r. 1381 (univ. knih. IV D 19, srv. J. Truhlář, Věstník Č. Akad. VII 1898, 592) praví: „Sequencia dicitur, quod sequitur de vita alicuius sancti, quod nec in evangelio nec in epistola continetur, vel dicitur sermo sequens actus et vitam sanctorum, que alio nomine dicitur prosa i. e. longa, quia longius pertractat, quod in collecta brevius continetur“.

[3]) Viz o tom nahoře str. 28.
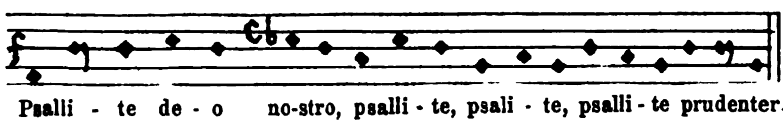
vznikly, ovšem pro ušetření místa jen první chorál (strofu), jejíž „Alleluia, Sancta dei genitrix“ počíná tímto jubilem:[1])



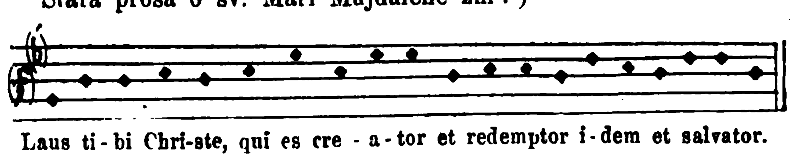

„Liber sequentiarum“ z r. 1363, fol. 239:[2])




Týž „Liber sequentiarum“ fol. 137 má tuto prosu o stětí sv. Jana:[3])




Stará prosa o sv. Máří Majdaleně zní:[4])




Sekvence o Všech Svatých počíná:[5])

---

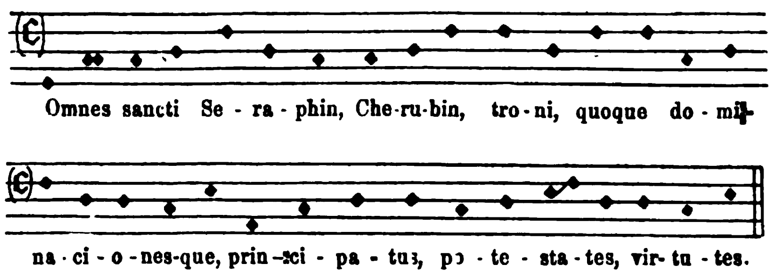
[1]) Rkp. kapitulní knihovny z r. 1551 (Pachta, Cyrill VII, 1880, 10).

[2]) Transskripci otiskl Pachta, Cyrill VII, 1880, 11.

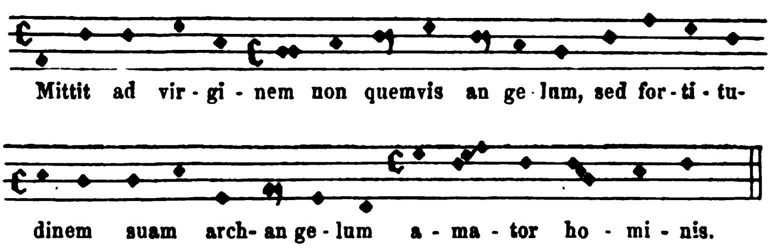
[3]) Transskripci otiskl Pachta, Cyrill VII, 1880, 18.

[4]) Latinský kancionál Jistebnický (mus. knih. XII F 4) fol. 125a—128b. Do rukopisu vepsán pod noty i text hořanní sekvence „Psallite regi nostro“ celá až do konce.
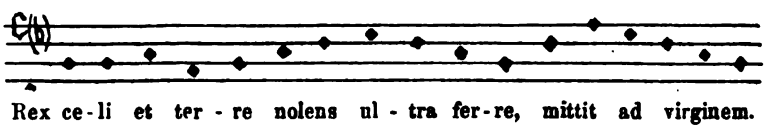
[5]) Tamtéž fol. 140b—142b (bez klíče), při čemž snad chybou písařskou notován jest celý zápis o ton výše.




Sekvence v Čechách oblíbená v lidovém karakteru:[1])




Marianská prosa, zpívaná týmž nápěvem:[2])




Srovnáním začátků těchto pros, u nás v 14. století s oblibou zpívaných, poznáváme nejlépe, jak se původní nápěv měnil až v prosu zdánlivě zcela novou a jak se melodie jich lidově zbarvuje.

Totéž platí o *tropech* vůbec, o nichž jsme již mluvili nahoře. Ze 14. století máme nejlepší ukázky tropů v graduale kapitulním z r. 1363. Vidíme z něho, že interpolace stále rostla a šířila se i na jiné texty mešní. Nejoprávněnější byly tropy *offertoria*, jež se tím prodloužilo v délku potřebnou pro vybírání oféry. Někdy takovým tropem

---

[1]) Gradual Plzeňský (mus. knih. XII A 1) z r. 1473 (fol. 30ab).
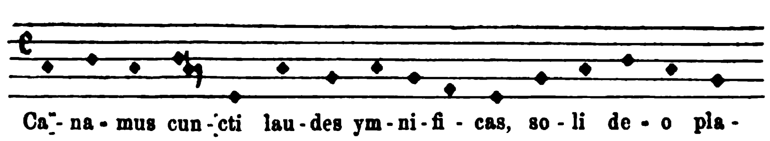
[2]) Rukopis Vyšehradský fol. 106b—108a. Poněvadž původní „Mittit ad virginem“ počíná toninou jonickou, jest asi i tato prosa v téže tonině, ovšem transponované, proto jsem přidal ♭, jehož v rukopise však není.

přišla velmi pěkně k platnosti na př. vánoční melodika chorálu liturgického, jako v tomto offertoriu (tropu): [1])
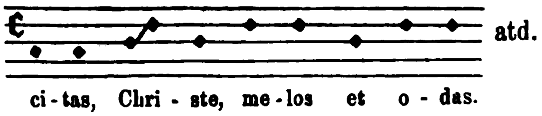



Také gradualia jsou interpolována v tomto gradualu kapitulním. Ke známým nám již interpolovaným tropům z troparia z r. 1235 (str. 24) postačí uvést tyto poznámky podle gradualu z roku 1363. K 8 starým tropům Kyrie přibyly dva nové: „Pater cuncta qui gubernas" (jeho nápěv udává troparium z r. 1235 k „Ite missa est") a „Rex virginum amator". Staré kyriamen „Spiritus alme coherens", interpolující jen třetí část Kyrie, doplněno v úplný tropus „Fons bonitatis". Marianské Gloria mělo jen malé interpolace a bylo nejen schvalováno od arcibiskupa Arnošta z Pardubic, nýbrž i horlivě rozšiřováno. Z epištol jest v kapitolním gradualu interpolováno osm, některé i rýmovaně. Sanctus má tu 18 tropů (dva staré zmizely, nově vznikly „Clemens verbi sator" a „Divinum mysterium"), Agnus 11 tropů (ze starších tři zmizely a vznikly dva nové).

Další stupeň ve vývoji tropu ve 14. století jsou *samostatné tropy*, které jsou k svým originálům asi v tom poměru jako sekvence ke gradualnímu Alleluia. Někdy melodická souvislost mezi tropem a některým liturgickým zpěvem jest, někdy však ani není. Vznikají tropy, jež ztratily již souvislost s původním pramenem. Zde lidový vliv byl ještě mocnější než v sekvencích. Tyto tropy prorazily poprvé nedobytnou hradbu liturgického zpěvu. Jich vývoj se však zvrhl v triviální písničkářství, o němž promluvíme jinde. Zde uvedu příklad na pohled samostatného tropu, jehož nápěv vzat jest však z Kyrie: [2])

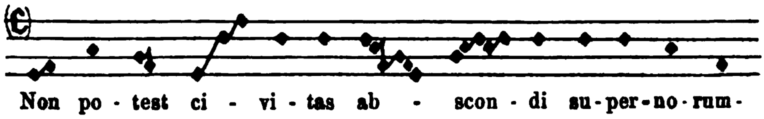


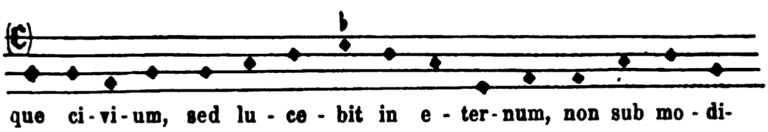

[1]) Pachta, Cyrill 1881, 9 z gradualu kapitulního. I zde třeba znovu citovat studii Pachtovu, uvedenou nahoře na str. 24.
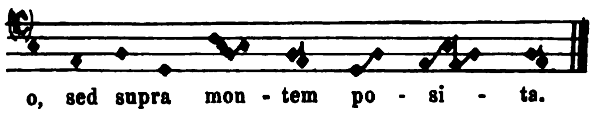
[2]) Liber gradualis kapitulní z r. 1363 (v transskripci Pachta, Cyrill 1881, 41). Tento gradual má několik podobných tropů samostatných (srov též u Pachty l. c.).




Ještě liturgičtěji zní tento samostatný tropus:[1])
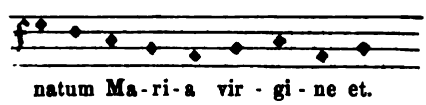
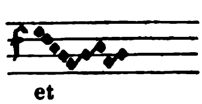






Konečně třeba ještě připomenout, že na samém konci 14. století nejen žily, nýbrž i vznikaly všechny druhy tropů nám známé. V gradualu z té doby nalézáme i prvotní druh, kdy se koloratura prostě odstraňovala vkládáním slov, na př. v antifoně „Responsum accepit Simeon“:[2])




interpolováno v




Nejkomplikovanější byla *mše korunovační*, již „Řád korunování krále českého“,[3]) vydaný Karlem IV., předpisuje takto: nejprve konáu slavný nešpor; přede mší zpíval arcibiskup litanie, k čemuž mu kněží a kantoři odpovídali. Na to zpívána mše „Defensor noster, respice“. Po epištole zpíval kůr graduál („hradál“), potom sekvenci, načež vykonáno pomazání. Kůr při tom pěl antifonu. Modlitby arcibiskupovy, jichž bylo při tom hojně, konaly se s proměnou hlasu a zvy-
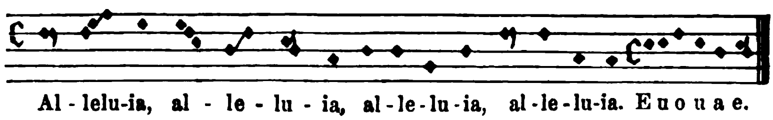
[1]) Ruk. Vyšehradský, fol. 8b, bez klíče.

[2]) Liber gradualis (mus. knih. XIII B 2), str. 169—170. Celá tato antifona proložena jest hojnými interpolacemi.

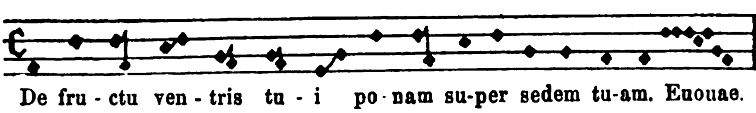
[3]) Výbor I, 575 ad.

šováním na způsob preface. Při vlastní korunovaci zpíval lid responsoř. Na konec zanotoval celý sbor „vysokým hlasem mužským „Te deum laudamus".

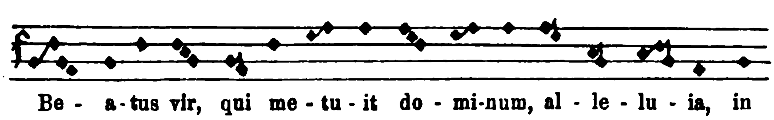
Co bylo řečeno o zpěvu mešním, platí také o ostatním *liturgickém* zpěvu, z něhož nejdůležitější byly *nešpory*. I zde setkáme se s druhy liturgického zpěvu, nahoře uvedenými. Podstatnou součástkou zpěvu nešporního (odpoledního) byly *antifony*. Zde bylo jich vlastní místo. Tehdejší zpěvníky zpěvu nešporního („vesperaria") vykazují jich na sta. Jsou hlavně dvojího druhu: krátké vlastní antifony („předzpěvny")[1] uvádějící žalm, někdy velmi jednoduché, na př. začátek velikonočních nešpor:[2])




Také vánoční nešpor měl antifonu velmi jednoduchou:[3])




Antifony pozdějšího původu, i žalmové,[4]) byly již bohatší, na př. nešporní antifona o sv. Vojtěchu:[5])
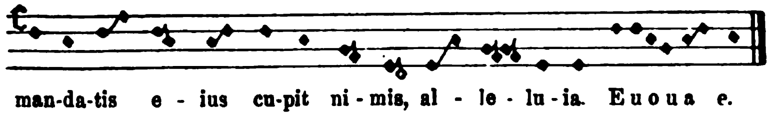



[1]) Tento český název uvádí se v nejstarší městské knize Českého Brodu z 15. věku, srv. V. Schulz, Věstník král. Č. Společnosti Nauk 1899, čís. VI, str. 25.

[2]) Vesperarium svatovítské (mus. XV A 10) fol. $194_a$.

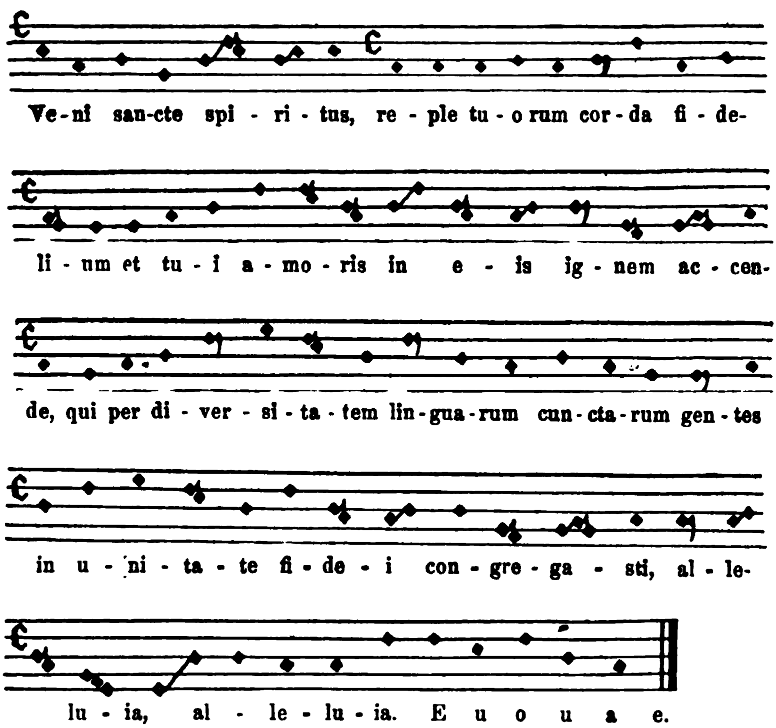
[3]) Tamtéž fol. $47_a$.

[4]) Zvláště to platí o antifonách „ad Magnificat", někdy značně bohatých. Magnificat nadáno bylo synodou 15. června 1377 odpustky (Höfler, Concilia Pragensia 1862, str. 20), což obnoveno r. 1387 (ib 36).

[5]) Vesperarium svatovítské fol. $314^a$.

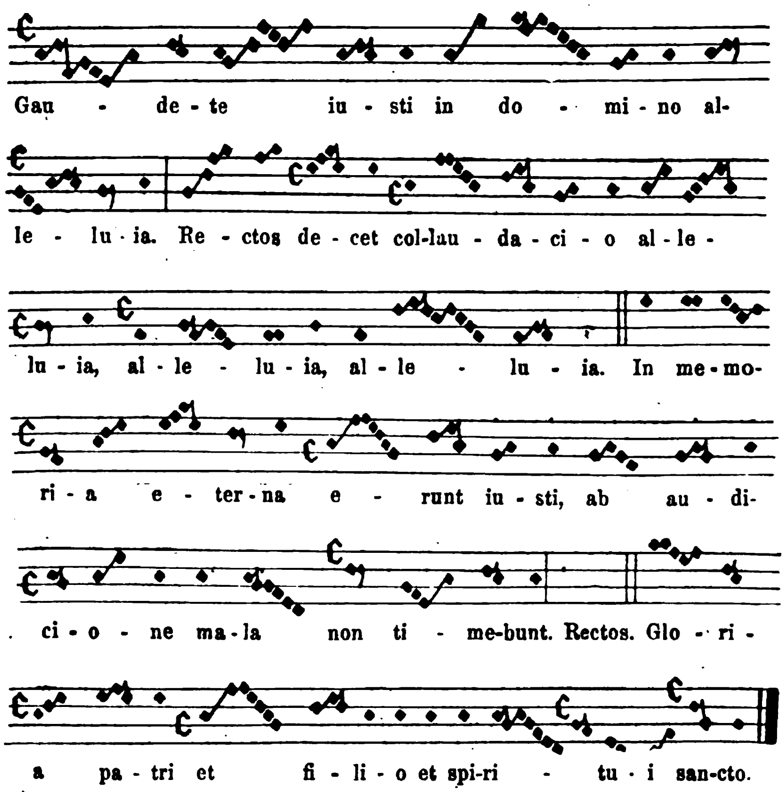



Antifony, jež nebyly pouhým úvodem k žalmům, nýbrž měly samostatný význam, nabyly někdy rozměrů značných, hudebně byly bohatší, okrášlenější. Proslulá antifona „Veni sancte spiritus" zpívala se v 14. století u nás takto:[1])
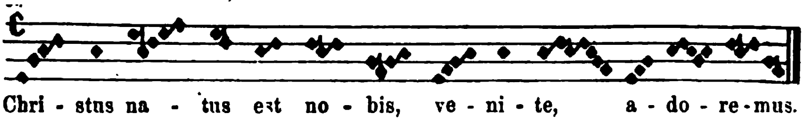



Vedle antifony nejdůležitější zpěv nešporu bylo *responsorium,* hudebně velmi blízké antifonám, jen s jinou formou. Responsoř měla vždy sudý počet částí, ježto po každém versu zpívala se responsio, versy pak byly dva nebo tři (třetí „Gloria patri"). Stačí uvést tuto responsoř o sv. Vojtěchu:[2])

[1]) Vesperarium svatovítské fol. 236b.
[2]) Vesperarium svatovítské fol. 815a.




*Invitatorium* jest stručná antifona, jež svým textem nabádá ke klanění se Kristu neb jiné pobožnosti; zpívalo se obyčejně k žalmu „Venite, exultemus domino". Na př. vánoční invitatorium zpívané o prvním nokturnu:[1])

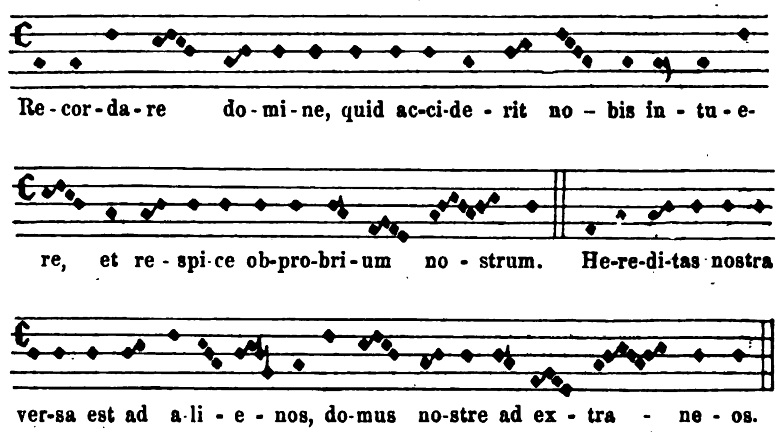



O zpěvu těchto nešporních antifon a responsoří stačí uvést tolik, že antifonu začínal vždy kněz, načež sbor hned po několika tonech vpadl a pokračoval. Při responsoři však kněz zpíval sám celý versus, načež sbor zazpíval teprve responsio.[2])
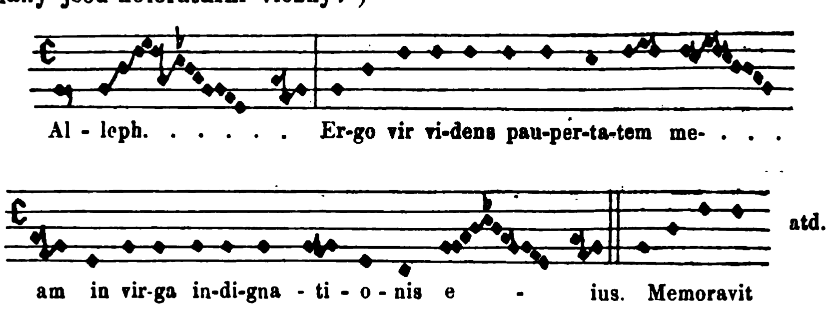
[1]) Vesperarium svatovítské fol. 42a.

[2]) Dudík, Statuten der Prager Metropolitankirche 1350, AÖG XXXVII, str. 426 (o slavnostech sám arcibiskup „antiphonam incipit"). Menčík, Několik

Mimo vzpomenutý nešporní žalm „Venite exultemus“ s nápěvem někdy velmi bohatým a velmi rozličným[1]) třeba připomenout *lamentace* zpívané ve dny pašijové, zejména pak obšírnou „oratio Jeremiae prophetae“. Tyto zpěvy své žalmové motivy obohacovaly někdy velmi uměle, což podmiňovalo tím větší varianty v jich slokách. „Oratio“ má 19 variantů téhož motivu; první dva již ukazují způsob jich složení:[2])




Podobně složeny jsou vlastní lamentace, jenom mezi sloky přidány jsou koloraturní vložky:[3])
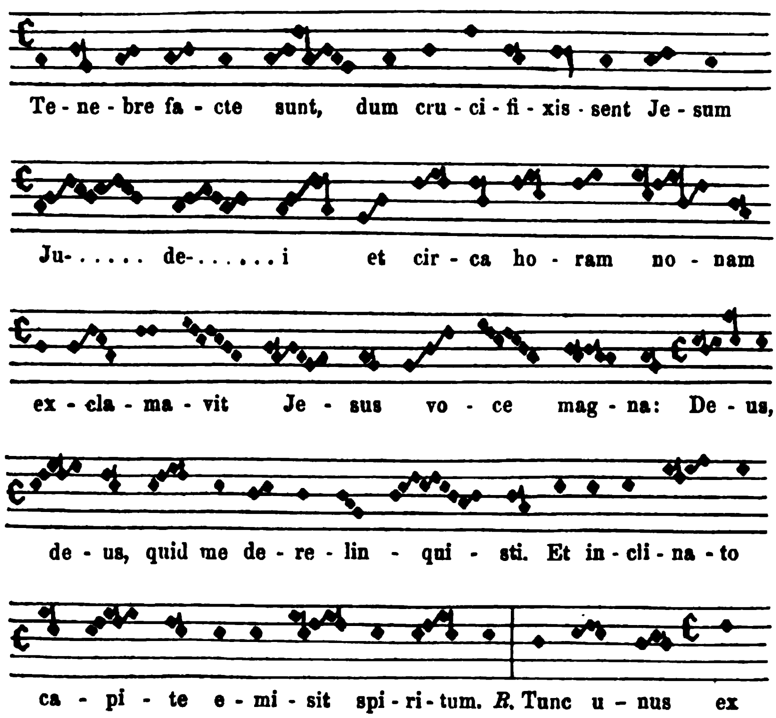



statutů a nařízení arcibiskupů Pražských, v Praze 1882, str. 2 (Statuta ecclesiae S. Egidii z 31. března 1365).

[1]) Velkou sbírku jich viz v mus. antifonáři XIII A 7 na začátku před „Incipit“ vlastního rukopisu.

[2]) Vesperarium svatovítské fol. 187a—187b. Viz o tom ustanovení v statutech Pražského kostela z r. 1350, Dudík, AÖG XXXVII, 433.

[3]) Vesperarium svatovítské (fol. 180b ad) obsahuje několik lamentací.

Zvláštní jednoduchý nešpor v druhé polovici 14. století bylo „*Salve*", pobožnost k oslavě panny Marie. Nejlépe známe zpěvy při tom zpívané z Litomyšle:[1]) ve špitálském kostele odpoledne po nešporách rektor školy se žáky zpíval „Salve regina" a „Da nobis pacem" s dvěma versy a dvěma kollektami, k tomu jednu responsoř neb hymnus („Pange lingua" nebo „Vexilla regis"); pobožnost dála se každodenně mimo pašijové dny. U sv. Víta bylo povinností sakristovou začít po nešpoře antifonu o p. Marii.[2]) Antifona „Da pacem domine" nařízena byla Pražskou synodou někdy po roce 1374 a sice zpívána byla za císaře.[3]) V pátek odpoledne zpívaly se *Tenebrae*, oblíbená pobožnost, jež se záhy rozšířila po Čechách a jejímž středem byla responsoř:[4])

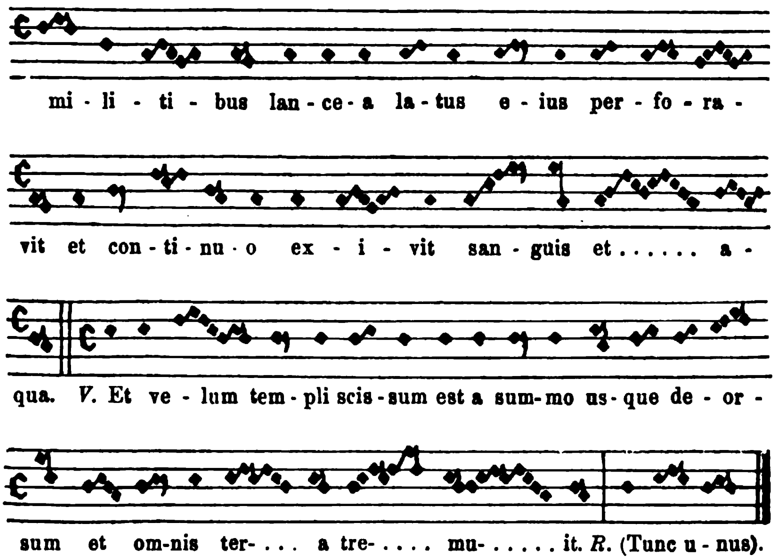



[1]) Viz moje Dějiny města Litomyšle a okolí I, 277.

[2]) Dudík, Statuten der Prager Metropolitankirche 1350, AÖG XXXVII, 445.

[3]) Univ. rkp. XI C 8, fol. 144, obnovováno i dalšími synodami, srv. VI B 24, fol. 28 (podle sdělení Ed. Šebesty). Srv. též nařízení synody 15. června 1377 (Höfler, Concilia Pragensia str. 22).

[4]) Vesperarium svatovítské fol. 184 b.




Zpívali-li venkovští zpěváci (kněží a žáci) dobře tuto responsoř, stálo pěvecké umění u nás i na venkově značně vysoko.

*Processí* bylo tehdy velmi hojně a rozmanitých. Třeba rozeznávat prosebná a liturgická. Tato byla částí bohoslužby a měla hojně zpěvů. Konala se o květnou neděli, o velký pátek, o velikonocích, o božím těle, o nanebevstoupení páně, o různých svátcích marianských, o posvícení, o popelci (od sv. Víta k sv. Jiří)[1] a j. Nejslavnější dvě processí v roce byla v den svátostí[2]) a o božím těle. Boží tělo slaveno zvláště okázale s hudbou nástrojovou a liturgickým zpěvem[3]) na Krumlově u pánů z Rožmberka, kteří byli zvláštní ctitelé a příznivci tohoto processí.[4]) Prosebná processí konána též velmi často, zvláště za odvrácení moru. Podle nařízení synody 18. října 1362 konáno processí proti moru takto: vyšlo z kostela zpívajíc responsoř „Afflicti pro peccatis nostris", potom litanie, po ní prosu „Media vita in morte", žalm, antifonu „Ne reminiscaris" nebo „Cognoscimus domine", za tím „Kyrie eleison", „Pater noster" s odpovědí, „Da

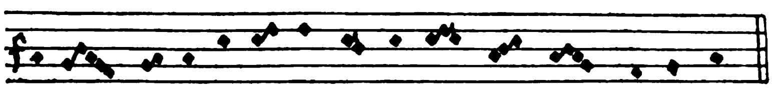
---

[1]) Dudík, Statuten der Prager Metropolitankirche 1850, AÖG XXXVII, 448.
[2]) Höfler, Concilia Pragensia, Prag 1862, 6: „in cantu et legenda."
[3]) Tadra, ČČM 1880, 435.
[4]) V Bavorově učinili páni z Rožmberka nadání na toto processí, aby prý obyčej ten nezanikl (Libri Erect. II, 110).

nobis pacem" a modlitby za odvrácení moru.[1]) Zvláštní processí konalo se na oslavu korunovace Václava IV. za krále Římského.[2])

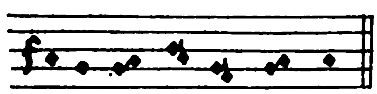
O všech processích vládl výhradně zpěv liturgický (antifony, responsoria, hymny),[3]) ač se sem vloudilo i lecos nemístného, co jim dodalo i jakýs divadelní ráz. Z některých processí skutečně vznikly hry, jak uvidíme na svém místě. Středem processí byla však *litanie*, podle povahy processí různého druhu, vždy však celá zpívaná, třebas podle jednoho motivu (někdy prostě žalmovým tonem). Byly tudíž tehdejší litanie daleko hudebnější než nynější recitované. Velmi zajímavé litanie má processionale kláštera sv. Jiří ze začátku 14. století, totiž upravené v hexametry.[4])

U sv. Víta konána processí s velkou okázalostí. Různost sborů uvedla v ně i náležitou rozmanitost. Na př. na veliký pátek [5]) po responsoři „Revelabunt celli iniquitatem" dovednější chlapci (pueri melius cantantes) za oltářem sv. Víta počali „Kyrieleison" třikrát za sebou. K tomu jim odpověděli kněží v kůru panny Marie:



Je-su Christe, qui pas-su-rus ad-ve-ni-sti propter nos.

Potom kanovníci, jáhnové a podjáhnové, kteří stáli mezi kaplí sv. Václava a hlavním vchodem u pulpitu, zazpívali „Allpha et o, tu finis est et origo". Po nich zpívali zase vikáři jáhnové a podjáhnové u svého pulpitu před kaplí sv. Tomáše apoštola:



Do-mi-ne, mi-se-re-re.

---

[1]) Borový, Libri Erect. I, č. 75, 39—40. Srv. Tadra, Cancellaria Johannis Noviforensis, AÖG LXVIII, č. 210, str. 144. Menčík, Několik statutů a nařízení arcib. Praž. 1882, 15.

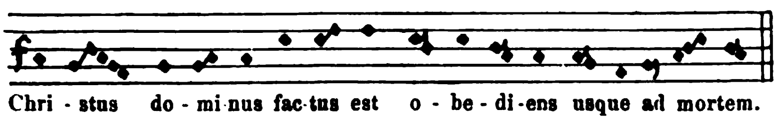
[2]) Tadra, Cancellaria Joh. Noviforensis, AÖG LXVIII, č. 206, str. 141: „cum canticis et laude divina."

[3]) Notovaná processí liturgická viz v mus. gradualu XIII B 2 str. 61, 80 88, 112 a j.
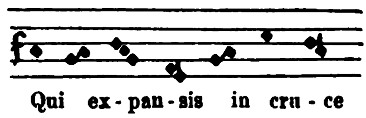
[4]) Rukopis univ. knih. XIII H 3 c. Dreves, Cantiones Bohemicae 28. Jiné litanie v prose viz v rukopise univ. VII G 17, v Žaltáři Poděbradském v Drážďanech (fol. 134a) a jinde.
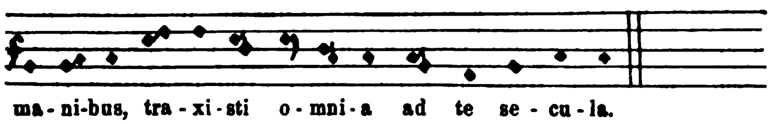
[5]) Vesperarium svatovítské (mus. XV A 10, fol. 178b ad.).
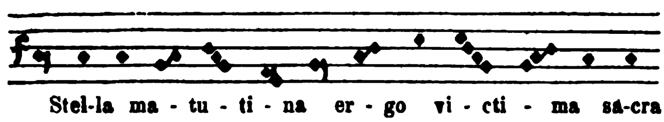
Na to jim odpověděl celý přítomný sbor:
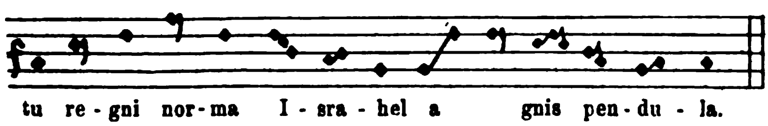



*Pueri*: 

*Presbyteri*: 





*Canonici*: 





Tím způsobem střídají se pueri, canonici, vicarii, presbiteri a chorus po celou tuto liturgii.

*Žalmy* obyčejné zpívaly se podle obecných tehdy 8 tonů katolické církve a sice již od nejstarší doby. Homiliář Opatovický trestá provinění kněží pěním určitého počtu žalmů (12, 25, někdy až celého žaltáře).[1]) Karel IV. založil r. 1360 žaltářníky, čímž pění žalmů ještě více bylo pěstováno. Když zemřel, pěli nad jeho hrobem žáci žalmy ve dne v noci.[2])

Žalmovými tony zpívaly se též *hodinky* kněžské, mnišské i žákovské. Na konci 14. století měli kněží pěti o půlnoci jitřní, při

[1]) Viz o tom všem na str. 16.
[2]) Staří letopisové čeští str. 2.

rozednění primu, potom tertii a sextu, po obědě nonu, po nešpoře a večeři „kumplet.“ [1])

---

Zvláštní skupinu liturgického zpěvu činí hymny a písně. Církevní hymny vyvíjely se v době dřívější, než kdy lze mluvit o dějinách zpěvu u nás. Přišly k nám hotovy z ciziny a netřeba se o nich tedy zvláště šířit. U nás zpívaly se velmi horlivě [2]) při různých příležitostech: po processí, nešporech, hodinkách, na uvítanou králi i jiným osobám při vjezdu do města [3]) a p. Z nejoblíbenějších byly „Gloria, laus et honor tibi“, „Vexilla regis“, „Veni redemptor“, „Quem terra, pontus, aethera“ a j. Zcela podle vzoru těchto hymnů utvořeny byly některé nové o českých patronech, na př. „O lampas claustralis fulgoris“ o sv. Prokopu.[4]) Hudebně neliší se ničím podstatným od mešních i jiných antifon.

*Latinské písně* (cantio, cantica) jsou původu mnohem pozdějšího. Ještě v 13. století bylo jich velmi poskrovnu. Hudebně stály mezi tropy a hymnem, berouce si od tropů motivy a princip melodický (většinou syllabický), od hymnů čtyřveršovou formu. K nám dostala se ze západu zvláště „Ave vivens hostia“.[5])

Čtrnáctý věk přinesl však písně jiného rázu a významu, vlastní *písně liturgické*, hudebně zcela podobné liturgickému zpěvu antifonnímu, které se pak dostaly i mezi antifony až do samé mše. Ve Francii, Italii a Německu zpívala se kratičká píseň „Ave verum

---

[1]) Štítný, Knížky šestery, v Praze 1852, 228—9.

[2]) Mus. antifonář XIII A 7 z r. 1412 má velkou sbírku hymnů církevních; srv. však, co o jeho původu bylo řečeno na str. 56. Husitský žaltář Královédvorský v téže knihovně má skoro všechny tyto hymny, avšak s nápěvy značně odchylnými.

[3]) R. 1283 vítalo duchovenstvo krále Václava II. „cum hymnis et canticis“ (FRB II, 366), král Cyperský uvítán r. 1364 v Praze hymny a responsořemi (ČČM 1878, 90).

[4]) Rkp. kap. knih. A 57 (1) z 2. pol. 12. stol. Na deskách připsány jsou na konce 13. století hymny „de sancto Procopio“, též na zadní desce. Srv. Patera, ČČM 1878, 289, 292. Patera nepřesně nazývá hymny ty „píseň“, stejně jako jest mu písní i prosa „Veni sancte spiritus et emitte“.

[5]) Srv. na př. rkp. univ. knih. VII G 17.

corpus natum ex Maria virgine" po prefaci nebo při pozdvihování.[1]) Zdá se, že i u nás byla známa.[2])

Naše písně latinské českého původu vznikly však jinak; nejobyčejnější jich forma jest *tropus „Benedicamus“*, tedy závěrečné části mše. Jako všechny liturgické zpěvy, tak i „Benedicamus“ nemohlo zůstat bez interpolací, a skutečně se nám zachovala taková interpolovaná „Benedicamus“, na př. „Quem laudant angeli“, „Redemptori altissimo“ a j.[3]) Potom však interpolovalo se „Benedicamus“ tak, že jeho text dostal se až na samý konec tropu a začátek vztahoval se obyčejně k slavnosti, k níž se mše, vlastně „Benedicamus“ vztahovalo. Tím se stalo, že vědomí tropu tu zmizelo a zpěv dostal název „cantio“ a zván podle toho, ke kterému svatému neb svátku se text vztahoval. Liturgickým zpěvem tím ovšem tropus být nepřestal, ježto svou hudební povahu tím nezměnil a ježto tehdy chrám vůbec neznal jiného zpěvu než liturgického. Proto užíváno i dále těchto písní a sice, jak se zdá, na místo vlastního „Benedicamus“, tedy jeho pravého tropu mešního. Nejstarší rukopis těchto písní (zpěvník Kunhutin v knihovně univ. XIII H 3c z počátku 14. století) má je skutečně zapsány v liturgické zpěvy k „Benedicamus“. Tropus tohoto způsobu líbil se asi kněžím i lidu, ježto byl lepším zakončením mše než samo „Benedicamus“. Tím si vysvětlíme, že se nám skutečných neinterpolovaných „Benedicamus“ zachovalo nejméně ze všeho liturgického zpěvu. Na počátku 15. století poznamenává rukopis k jedné z písní těch („Johannes postquam senuit“ ze začátku 14. století): „post Benedicamus ad versus de St. Johanne apostolo et evangelista“,[4]) podle čehož by se bylo tedy „Benedicamus“ zpívalo a potom hned píseň, tedy ještě jako součástka mešního zpěvu.

Z toho všeho plyne poznání pro nás velmi důležité: písně latinské českého původu ve 14. století jsou *zpěvy liturgické* a ne zpěvy lidové (t. j. s lidovým nápěvem). To platí pro celé 14. století. Druhá hlavní sbírka těchto zpěvů (univ. rkp. V H 11) pochází totiž až z druhé polovice 14. století a přece obsahuje vesměs jen takové písně

[1]) Mone I, 280.

[2]) Z 15. století zachovala se česká parafráse této písně („Budiž pozdraveno svaté božie tělo“); není to překlad zpěvu schopný, tím méně lidová píseň 14. století, mezi něž ji zařadil Konrád I, 179.
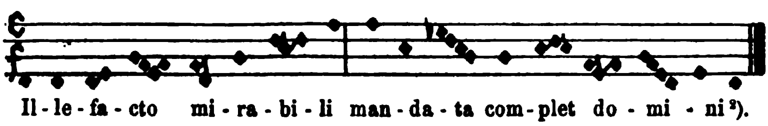
[3]) Rkp. univ. knihovny VI G 10 a, VI G 10 b a j. Srv. Pachta, Cyrill 1881, 91. Rukopis Vyšebrodský ze zač. 15. století má též taková interpolovaná „Benedicamus“.

[4]) Rkp. Vyšebrodský z r. 1410. Srv. Dreves, Cantiones Bohemicae str. 159.

liturgické. Jest to sbírka zpěvů knězi potřebných a není dobře možno, aby se tu nebyla vyskytla ani jediná píseň s nápěvem lidovým, kdyby bylo tehdy vůbec nějaké bylo.

Hudebně jsou tyto písně zcela takové, jako jsme poznali nahoře u různých tropů: liturgická „nekonečná melodie“ nemá dosud přesného rhytmu, dělíc se pouze v části podle veršů textu. Ovšem *jako* u tropu tak i zde objevuje se *lidový vliv:* u vánočních a velikonočních písní nabývá melodie lidovějších obrysů (podobně jako jsme na př. viděli u tropů Kyrie a Sanctus), syllabičnost zpěvu provedena někde důsledně, dostavuje se lidová tonina jonická a p. Nelze však říci, že by vliv lidový byl tu silnější než u jiných tropů a sekvencí. Liturgické podstaty písní nedotkl se vliv ten nikde. Příklady nám poví více.

Původní forma těchto písní vzniklých z „Benedicamus“ jest *dvojverší,* [1]) jež dostalo se sem asi z dualistického ústrojí „Benedicamus domino — deo gracias“, podobně jako trojdílnost Kyrie byla příčinou zvláštní trojdílnosti kyriamin (viz str. 29). Nápěv obsahuje také skutečně jen dva verše:




Týmž nápěvem zpívaná „In laudibus infancium“ [3]) o mláďátkách má pouze čtyry dvojverší, z nichž první dvě interpolují „Benedicamus domino,“ druhé dvě „Deo gratias“. Takový jednoduchý útvar však na dlouho nestačil. Ležela na snadě myšlenka skládat z dvojverší *čtyřverší* a to tím více, ježto tu působila analogie zpěvů velmi blízkých: hymnů. Tak vznikla na př. píseň „Johannes postquam senuit“ nahoře uvedená, jakož i „Petrus clausus ergastulo“, obě z počátku 14. sto-
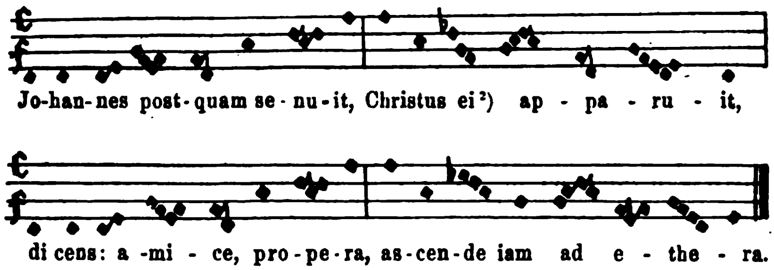
---

[1]) Rkp. univ. XIII H 3c má také píseň se strofou trojveršovou („Festivali melodia te la damus“), avšak tato píseň právě není českého původu, srv. Mone II, 480. Totéž platí o „Johannes flos ecclesie“ v témž rukopise (Dreves má obě pod č. 156 a 163). O jiném vlivu cizí hudby poučují nás v témž rukopise písně u Drevesa č. 176.

[2]) Ruk. univ. XIII H 3c fol. 266[a]. Ve slově „mirabili“ na slabiku *ra* má býti patrně *g* a ne *f*. Všechny zápisy tohoto rukopisu psány jsou na 4liniovém systemu (2. linie je červená, 4. žlutá) hřebíčkovými notami. Čáry mezi verši přidal jsem sám pro přehlednost.

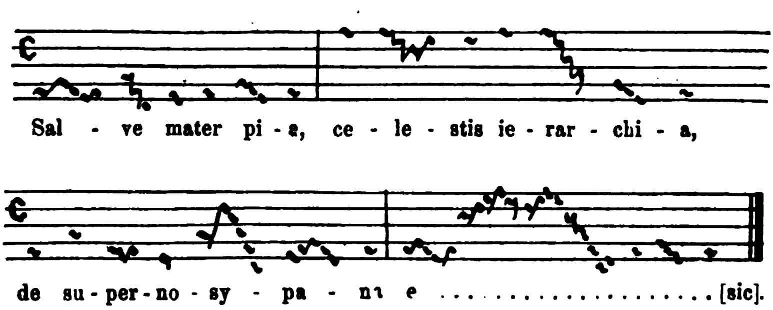
[3]) Nápěv transkribovaný (ne bez chyby) Dreves, Cantiones Bohemicae, Leipzig 1886, str. 195, text č. 161.

tetí, jež se zpívaly týmž nápěvem. Tato první čtyřverší jsou však spíše jen pro oko než skutečná. V textu někdy skutečně splynuly dvě dvojverší v celek, nápěv však byl pouhým opakováním téhož motivu jako nahoře:[1])




Opakování téhož motivu k různým (zde čtyřem) písním ukazuje již stejný původ. Středověká theorie působila asi na upravovatele, že při složení motivů změnil toninu, skončiv neklamně jonický nápěv podruhé doricky.

Snaha po novosti a obohacení prvotních písní, patrná již zde v skládání motivů, jevila se však i jinak. Především nezastavili se skladatelé písní při „Benedicamus" a sáhli i k jiným liturgickým zpěvům, podle jichž melodie utvořili písně. Jistě kdyby i rukopis neudával o následující písni, že složena je „super Sanctus", poznali bychom to velmi snadno podle melodických kroků i neumatických jubilů:[3])
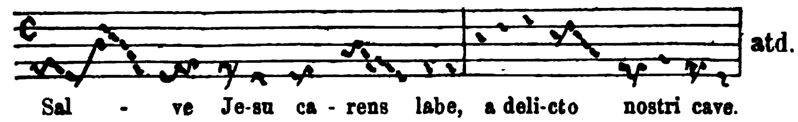



[1]) XIII H 3 c fol. 270b.

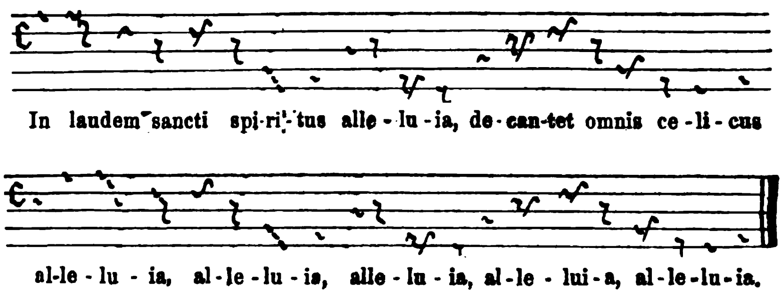
[2]) Tak v rukopise, vlastní b tu chybí. Text „Johannes postquam senuit, u Drevesa č. 164, „Petrus clausus ergastulo" č. 177.

[3]) Rkp. univ. knih. V H 11, fol. 29b (podle původní notace, jen s označením veršů taktními čarami). Dreves, Cantiones Bohemicae nemá tento text ani další.

Naproti tomuto svůj vzor příliš jasně prozrazujícímu nápěvu srovnej další nápěv[1]) se sekvencí „Media vita“ na str. 31:




Některé písně nabyly rozšířením takového tvaru liturgického, že kdyby neměly označení „cantio“ neb strofický text, sotva bychom je přičtli k písním, na př. tuto:[2])




Tato píseň má zajímavou formu: jest to podobně opakování dvojverší na stejnou melodii (oba řádky nápěvu jsou totožny), jen před druhé opakování vložen ton *h*, načež zase další *c* a $\widehat{hg}$ staženo v jednu ligaturu $\widehat{chg}$. Avšak v architektonice písně se neuplatňuje tato hudební forma, neboť prvnímu verši „In laudem spiritus alleluia“ odpovídá druhý „decantet omnis celicus alleluia“, poslední slovo druhého verše však již opakuje začátek nápěvu, konec pak vyplněn samými „alleluja“. Zde tedy liturgická plynulost překonala i strofičnost nápěvu.

Nejzajímavější jest při těchto písních, jak znenáhla vyvíjí se v nich *trojdílná strofa*, zjev v liturgickém zpěvu nevídaný, jenž také nemohl vzniknout přímo z něho, nýbrž byl sem přenešen z hudby umělé. Nebylo to však neorganické přenešení cizího prvku, nýbrž důvod jeho najdeme v tom, co jsme řekli o vzniku našich latinských písní. Správnost výkladu toho pak dokazuje nám nejen přirozená

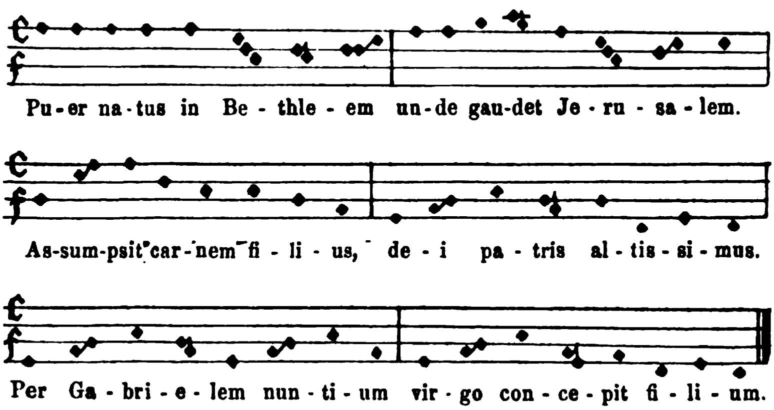
---

[1]) Tamtéž fol. 29b.

[2]) Tamtéž fol. 35a—35b. Dreves, Cantiones Bohemicae str. 196, končí nápěv u slova „celicus“ (u něho „spiritus“) bez udání, že by nápěv pokračoval. Text u něho č. 160.

souvislost věcná, nýbrž i časová posloupnost, jak se tyto písně objevují.
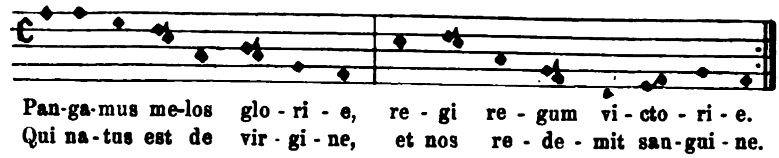
První písně, vzniklé z „Benedicamus", skládaly se nejprvé z dvojverší, jež se potom skládala v čtyřverší. Lichý počet dvojverší v tom případě velmi přirozeně vedl skladatele k myšlence, aby sloku rozšířil v tři dvojverší, tedy v strofu o šesti verších. Takové písně nalezneme skutečně na samém počátku 14. věku a náleží sem především tato proslulá píseň vánoční v transskripci:[1])

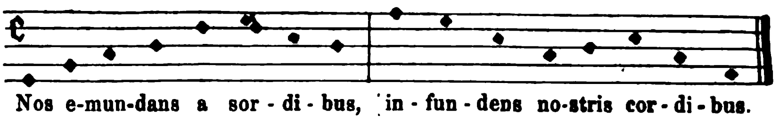



Tato hudební forma, kdyby nebylo důvodu složení z 3 dvojverší, byla by skutečná nestvůra, nemožná ani esteticky ani historicky. Vývoj z „Benedicamus" však nám vysvětlí to s dostatek. Nyní považme, že vývoj těchto písní spadá u nás v jednu dobu s vládou *minnegesangu*. Píseň „Puer natus" nemá trojdílnou strofu, ale je přece trojdílná. Porovnání s trojdílnou strofou minnegesangu se přímo vnucovalo. Porovnal-li skladatel obě formy, nemohl nedat přednost trojdílné strofě a netvořit další písně podle ní. Tak skutečně se nám v polovici 14. století objevuje velmi zvláštní zjev *liturgické trojdílné písně* formy *a a b*:[2])

[1]) XIII H 3 c fol. 266a. V druhém verši druhého dvojverší ve slově „patris" jest asi písařská chyba místo *g ed e* (srovnej 2. verš 3. dvojverší s týmž nápěvem). Transskripce (moderní) Drevesova (str. 195) není docela správná. Text u něho č. 178.

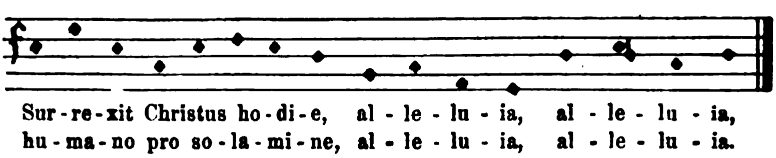
[2]) V H 11, fol. 35b. První část opakovala se vlastně čtyřikrát, neboť po každém „versu" se zpívalo dvakrát „alleluia". Také „abgesang" měl své „alleluja", jež rukopis nenotuje. Na formě ovšem tyto vložky mnoho nemění. Transskripci moderní viz u Drevesa str. 196. (text č. 174). Z „muších nožiček" transskriboval jsem v chorální notu pro přehlednost.




Podobná trojdílná píseň jest „Felici signo regnasti in ligno“ v témž rukopisu.[1])

Na počátku 15. století objevuje se nová generace latinských písní, zcela jiných, neliturgických, s lidovými nápěvy mensurovanými. Tyto písně vznikly však už pod vlivem vznikajícího husitství, ať už v něm nebo proti němu, a nemáme tudíž právo zařadit je v dějiny zpěvu předhusitského, když není ani zpráv, že by se byly tyto písně zpívaly už v 14. století a když to odporuje i tomu, co víme o kostelním zpěvu v té době. Také nelze říci, že by nové ty latinské písně vznikly nenáhle ze starších liturgických písní sesilováním lidového vlivu. Naopak, vývoj našich starých písní latinských byl týž jako ostatního zpěvu liturgického: měnily nápěv i obohacovaly se koloraturou a tím se spíše vzdalovaly než přibližovaly vkusu lidovému. Stačí uvést zajímavý příklad na známé písni velikonoční „Surrexit Christus hodie“, jež se v polovici 14. st. zpívala jednoduchým motivem :[2])
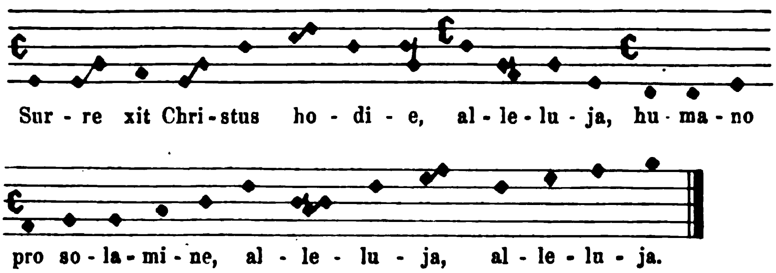



Na počátku 15. století zpívala se táž píseň takto:[3])

[1]) Text Dreves č. 26. Týž rukopis má i řadu původních písní dvouveršových interpolujících „Benedicamus“, avšak bez melodie: „Illuxit nobis hodie“ (Dreves č. 159), „Laudemus Christum hodie“ (č. 166), „O crux Christi laudabilis“ (č. 169) a „Sedentem in teloneo“ (č. 180). — Melodií opatřen tu zpěv „O Maria, mater pia“, zcela ve formě liturgické sekvence (Dreves, text č. 41).

[2]) Rkp. V H 11, fol. 35b. Tansskripce u Drevesa na str. 196, text č. 183.

[3]) Rukopis Vyšebrodského kláštera z r. 1410 (č. 42) fol. 151b. V transskripci Konrád, Zprávy Král. Č. Spol. Nauk 1886, 176 a Dreves, Cantiones Bohe-




Také „Puer natus in Bethleem“ podržela svou liturgickou povahu až do 15. věku. Když potom vznikly nové písně latinské s nápěvy lidovými, i tyto staré písně liturgické zanikly. Byl-li text příliš oblíben, dostal nápěv nový (tak při „Puer natus in Bethleem“ i „Surrexit Christus hodie“).[1]) Většina starých písní liturgických však zanikla. Nehodily se již do husitského ovzduší 15. věku.

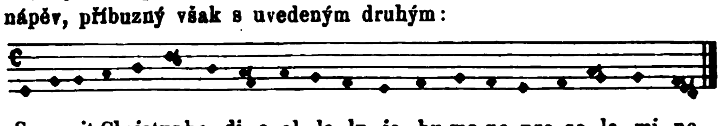
---

Liturgický zpěv stál v 14. století u nás na vrcholu svého vývoje a své slávy. Každá taková zlatá doba má svůj rub. Všimneme si tedy rubu slávy liturgického zpěvu u nás v té době. Ve 14. století dostala se k nám řada *nešvarů*, jež mohly působit na liturgický zpěv jen škodlivě. Někdy ovšem lze být na váhách, není-li něco, co tehdejšímu světu bylo zlořádem (dvojhlas, nástrojová hudba), důležitější než nejlepší zpěv liturgický.

*Nedbalost kněží a zpěváků* byl však rozhodný nešvar, souvisící s úpadkem mravnosti kněžské vůbec. Čím byl kněz vyšší hodnosti, tím bylo obyčejně pro zpěv hůř. Vysocí preláti měli prebend několik, nemohli ani být u všech kostelů najednou, měli i různé úřady při

micae str. 197. Konrád tvrdí, že cantus firmus jest tu libovolně vymyšlený. K tomu domnění nemáme však důvodu, nanejvýš o konci, jenž byl transponován snad k vůli dvojhlasu, v němž tento nápěv činí cantus firmus.

[1]) Týž rukopis Vyšebrodský má k této písni na jiném místě (fol. 172a) ještě jiný nápěv, příbuzný však s uvedeným druhým:




Zpěvníky 15. století, zvláště husitské, mají pak zase nové nápěvy, neshodující se s žádným z těchto tří.

královském dvoře a j., jež je dokonce zaneprazdňovaly.[1]) Když pak neměli ani chuti ani lásky k svému stavu, jak dopadala návštěva kostela a provozování liturgického zpěvu?

Hlavní podmínka rozvoje liturgického zpěvu byl sborový zpěv, třebas jednohlasný. Uvedli jsme krásné podmínky v tehdejší Praze k rozvinutí sborového zpěvu dané. Užito toho však asi velmi zřídka. Sborovému zpěvu mohlo a mělo se dařit nejlépe při kollegiatních chrámech. Avšak *kanovníci* byli snad z nedbalých nejnedbalejší. Arnošt z Pardubic musil vybízet kanovníky u sv. Víta, aby aspoň v neděli a o větších svátcích dostavili se ke mši.[2]) Chodit pozdě bylo dokonce dovoleno, statuta Arnoštova určovala jen míru toho: k matutině měl kanovník přijít aspoň před prvním žalmem, ke msi před epištolou (právě počáteční bohaté zpěvy mešní tedy zanedbávány), na nešpory před druhým žalmem.[3]) Neplatila však asi ustanovení tato příliš mnoho, jak nejlépe ukazuje tento statut arcibiskupa Arnošta z r. 1350: kdyby arcibiskup nemohl zpívat o větších svátcích sám mši, měl ji zpívat suffragan nebo infulovaný opat; nebylo-li ho, tedy děkan; nemohl-li by ani ten, tedy některý kanovník; a kdyby ani jediný z kanovníků nemohl, tedy poloviční prebendát. Dála se neb aspoň mohla dát někdy slavná mše, k níž se nedostavil ani jeden kanovník.[4]) Na Vyšehradě založena už r. 1340 prebenda pro prostého kněze, aby sloužil za preláty bohoslužbu.[5]) Zvláštní úcta vzdávána byla oltáři sv. Václava v drahocenné kapli u sv. Víta. Karel IV. na jeho poctu ustanovil, že tu nesmí nikdo sloužit mši leč kanovník. Výsledek toho byl, že oltář po dlouhý čas zůstal beze mše. Nenašel se kanovník, jenž by tu byl zpíval mši. Teprve r. 1378 nadala k oltáři zvláštního kněze císařovna Alžběta s povinností sloužit tři mše týdně.[6])

*Nižší duchovenstvo* řídilo se často příkladem vyššího. Zvláště oltářníci byli velmi nedbalí. Sloužil-li u sv. Havla oltářník místo předepsaných dvou mší týdně jen jednu, byl to ještě oltářník velmi pilný. Vždyť u Matky boží na Louži oltářník, jenž měl zpívat každodenně

---

[1]) O kanovníku Pražském, který po 30 let nepřišel ani jednou do chrámu sv. Víta, viz na str. 21.

[2]) Menčík, Několik statutů a nařízení arcib. Praž., v Praze 1882, str. 21. (Reformatio ecclesiae Pragensis z let 1358—9).

[3]) Ibidem str. 25. (Statuta ecclesiae Pragensis 1358—9).

[4]) Dudík, Statuten der Prager Metropolitankirche 1350, AÖG XXXVII, 445.

[5]) Tomek, Dějepis m. Prahy I, 400.

[6]) Tomek III, 205.

ranní mši, nezpíval ji za celých sedm let ani jednou. Farář u sv. Vavřince pod Petřínem sloužil všeho všudy tři mše do roka. U sv. Jiljí přeli se děkan, farář a kněží, při čemž děkan zakazoval vůbec zpívat v kostele a hrát na varhany.[1])

Přišli-li kanovníci do kostela, zpěv tím asi mnoho nezískal. K nedbalosti v docházení do kostela přidružila se *nedbalost ve zpěvu*. V Olomouci seznal Arnošt z Pardubic při visitaci kathedrálního chrámu mnoho nepěkných věcí: kanovníci chodili pozdě, brzo zase odešli, někteří místo zpěvu se procházeli po kostele, jiní se postavili mimo kůr a dívali se po lidech, jiní si vypravovali historky a smáli se (někdy docela nahlas); ti pak, kteří musili zpívat, vynechávali co mohli a jen ledabylo to odbyli.[2]) Tak bylo i jinde. Jeptišky u sv. Jiří místo předepsaných 12 žalmů o nešporách zpívaly tři a ještě jak; místo aby při zpěvu stály v kůru, usadily se pohodlně a krátily si čas šitím košil a tkaním kabelek.[3]) Hus popisuje a udává příklady takového ledabylého zpěvu, při němž vynecháním slov zmizel všechen smysl, na př. „deus mad tende", „domine ad festina", „gloria patri sancto" a p. „Tak pohřiechu kněžie a žáci řiekají a zpievají hodiny".[4])

*Nepořádky* při mších byly na denním pořádku. Někdy kněz začal zpívat mši, ale nedokončil ji nebo z ledajaké příčiny učinil přestávku a odběhl od oltáře.[5]) Jindy začali dva kněží najednou zpívat mše, z čehož vznikl souzvuk zpěvů málo lahodný.[6]) Jiní kněží z pohodlnosti a lakomství sloužili rekviem (k tomu byli vázáni fundacemi, jinak by byl kněz ničeho nedostal) na místo slavných mší svátečních, což bylo na velikou ujmu zpěvu liturgickému. Jiní odzpívali mši za zemřelé („Christus resurgens") při jiné mši místo gradualu.[7]) Nějaké nepořádky děly se i zpíváním responsoří za mrtvé po soukromých

---

[1]) Tomek III, 206 má i jiné příklady nedbalých kněží.

[2]) „Sicut gallus transit per carones", praví o jich zpěvu sám Arnošt v Statutech, jež dal po visitaci kostelu Olomouckému r. 1349 (Dudík, AÖG XLI, 214).

[3]) Univ. rkp. I F 29 o zachování řehole pro jeptišky svatojiřské (z poč. 15. stol.), srv. J. Truhlář, Paběrky z rkp. Klementinských č. 8. Věstník Č. Akad. VII, 1898, 210.

[4]) Erben, Spisy M. Jana Husi, I, 307.

[5]) Höfler, Concilia Pragensia, str. 40. Synoda r. 1390 vysadila na to 1 kopu pokuty.

[6]) Tomek, Děj. m. Prahy III, 206.

[7]) Proti tomu české zákazy synod (Höfler, Concilia Pragensia) z r. 1366 (str. 13), 1384 (str. 32) a j.

domech; byl to asi dobrý pramen kněžských příjmů.[1]) *Lakomost kněží*, tehdy tak hojná, zvláště působila nepříznivě na smýšlení lidu o liturgickém zpěvu. Kněz donucoval věřící k placení za různé pění žaltářů, vigiljí, mší a p., čímž se lidu takový zpěv jen znechutil.[2])

Přidružila-li se k nedbalosti *neumělost* zpěvu, byl výsledek asi velmi smutný. Víme to o zpěvu jeptišek u sv. Jiří, z nichž „nonnullae habent voces dissonas et discordantes jako nemazaný vóz, aliquae raucas jako chrústi, aliquae aspirate terribiles, nemotorné jako kola mlynná nebo jako kočky, když na sě vrčie, aliquae depressas, chrapavé jako rozbitý zvon, sípavé sicut habuit panna Bětka Suchdolská. Et tales non aedificant audientes, sed ad risum movent plus et ad cachinnum.“ Radí jim proto mravokárce, aby si vybraly k zpěvu jen sestry lépe zpívající.[3]) Zpěváků jako byla panna Bětka bylo asi tehdy dosti po našich kostelích, takže nemnoho kněží mohlo se chlubiti s knězem z „Legendy sv. Prokopa“, že „tak jest krásně zpieval mši dnes jako jeden anděl s nebe“.[4])

Nejhorší bylo, že i pěvecké sbory, k zpěvu zvláště ustanovené a placené, provozovaly svůj zpěv všelijak. *Mansionářství* stalo se praebendou, jejíž držiteli šlo více o důchody než o zpěv. V nedbalosti rovnali se kněžím jiným. Ráno chodívali pozdě, takže jich předepsané zpěvy se protáhly přes určenou hodinu a zněly při obřadech jiných, k nimž se nehodily. Přišel-li naopak kněz, k jehož mši měli mansionáři zpívat, pozdě, nečekali na něho a odzpívaly si to bez ohledu na bohoslužbu.[5]) Přední podmínka zdárného sborového zpěvu vůbec, tehdy i dnes, totiž kontinuita sboru, nenáhlý postup a výcvik jeho členů, byla u mansionářů naprosto zničena. Za celých 70 let (1350—1420) známe jediný případ, že by byl menší mansionář postoupil na většího,[6]) což by mělo být přece pravidlem. Mansionáři opustili sbor, jakmile se jim naskytla praebenda tučnější, takže pouhý pohled

---

[1]) Höfler, Concilia Pragensia str. 36 (synoda z r. 1387).

[2]) Štítný, Knížky šestery, v Praze 1852, str. 253. Píseň „Ke cti, k chvále napřed buožie“ u Fejfalíka, Altčechische Leiche, Lieder etc., SBer. Wien. Akad. Wiss. 1862, 655 (o vydírání peněz za zpěv v době moru).

[3]) J. Truhlář, Paběrky č. 8, Věstník Č. Akad. VII, 1898, str. 210.

[4]) Výbor I, 200.

[5]) Menčík, Několik statutů a nařízení arcibiskupů Pražských, v Praze 1882, str. 20. (Reformatio 1358—1359).

[6]) Byl to *Mikuláš Moleš*, jak se zdá zpěvák svědomitý, jemuž na zpěvu záleželo. Není proto náhodou, že právě on vydržel nejdéle ze všech nám známých mansionářů ve sboru. Byl 1395—1402 menším, 1402—1417 větším mansionářem a to bez jiné praebendy.

na seznam mansionářů[1]) nás poučí o vrátkosti celé té instituce. Vydržel-li někdo na místě 10 let, jest to již velmi vzácný příklad.[2]) Jiní místem tím prostě obchodovali, k čemuž se nejlépe hodily tehdejší „směny" beneficií. Tím způsobem dostal se do sboru, jenž měl přece repraesentovat liturgický zpěv v metropolitním chrámu, často farář ze vsi, o němž lze pochybovat, byl-li zpěvákem zvláště vynikajícím. Při tom se stávalo, že mansionář ve sboru nevydržel třeba ani rok.[3])

Zpěváci nižšího řádu nebyli lepší. *Vikáři*, kteří měli za kanovníky zpívat v kůru, krátili si čas běháním po kostele, vybíháním z kostela, kdež se bavili kolemjdoucími lidmi. Záminkou jim bylo, že čekají na svého pána (kanovníka), aby mu posloužili a oblekli ho v kanovnické roucho. Tím se stávalo, že někdy v kůru nezbyl nikdo.[4]) Takoví byli i kůrní žáci a bonifanti. Když nebylo dozoru ani dobrého příkladu, nemohlo být dobrých sluhů. K tomu byli mansionáři i žáci velmi *lehkých mravů*,[5]) což nebylo lidem tajno. I to musilo být na ujmu opravdovému dojmu z přísného gregorianského chorálu, o rozpustilostech žákovských v kostele samém (při hrách s biskupem, oslem a j.) ani nemluvě.

Byly však i zlořády, jež neplynuly z osobních chyb zpívajícího duchovenstva, nýbrž z tehdejšího systemu církevního vůbec. Neustálenost církevního zřízení vedla k *svárům* mezi duchovenstvem, jež překážely náležitému rozvoji zpěvu. Drastický příklad podává Skalice nad Úpou na samém začátku 15. století.[6]) Zde totiž u jednoho kostela

---

[1]) Viz jej u Tomka, Děj. m. Prahy V, 144—147, odkudž vzaty i uvedená data v předešlé a dalších poznámkách.

[2]) Byli to jen Beneš (1379—1392), Petr (1382—1391), Ondřej (1392—1404). Mikuláš (1395—1404), Petr Pennšek (1397—1417) a Hensl (1403—1415) z větších, Jiří Šerka (1395—1413), Václav Kročata (1395—1411), Tomáš Kadeřavý (1395 až 1407), Mařík Paleček (1395—1415), Pavel Kyselo (1404—1417), Matěj Strakař (1404—1414), Jan Biskup (1404—1415), Hašek Jelenec (1404—1418) a Jan Beran (1407—1417) z menších mansionářů. Menší drželi se déle na místě, poněvadž měli při tom i jiné praebendy (zvláště oltářnictví).

[3]) K tomu hojně dokladů má Tomek l. c. Na př. farář v Tehově Předota směnil r. 1393 svou faru s mansionářem Ojířem, avšak ještě toho roku zase směnil mansionářství s farářem v Číhošti.

[4]) Dudík, Statuten der Prager Metropolitankirche 1350, AÖG XXXVII, 447 (zde lze nalézt drastické líčení těchto nešvarů).

[5]) O tom Cancellaria Arnesti (Tadra, AÖG LXI, str. 318) a Statuta Pražského kostela z roku 1350 (Dudík, AÖG XXXVII, 451). Srv. též Zoubek, ČČM 1880, 467 o žácích a lehkých ženkách.

[6]) Tomek, O duchovní správě v Skalici nad Úpou na zač. 15. století, Pam Arch. VIII, 377—80.

byly dvě různé fary, každá se svým farářem. Každá fara držela kostel týden, načež jej předala druhé. Knihy liturgické i zpěvní byly jen jedny, na konci týdne předal je jeden farář druhému. V Kutné Hoře zase byl spor mezi klášterem Sedleckým a kapitulou Pražskou o hranice a práva fary Malínské, při čemž šlo zvláště o pohřby.[1]) Takové poměry lákaly více k sváru než ke zpěvu; zvláště mládež (pueri cantantes) ráda nechala zpívání a vyřizovala spory prostředky radikálnějšími.

Oblíbené tehdy *právo přenosného oltáře* (altare viaticum), jež dávalo zvláště šlechtě právo dát si sloužit mši kdekoli, porušovalo solidnost liturgického zpěvu při bohoslužbě toho druhu, proto reformující arcibiskupové Pražští v druhé polovici 14. století právo to všemožně rušili.[2])

Největší překážkou, ano zhoubou liturgického zpěvu byl *interdikt*, užívaný tehdy při každé nejmenší příležitosti. Bohoslužba se zastavila, umlkl v kostele i všechen zpěv. Výjimečně se povolovalo v interdiktu zpívat tišším hlasem a při zavřených dveřích.[3])

---

Dosavad uvedené nedostatky týkaly se jen provádění zpěvu liturgického. Bylo však i v jeho *hudební povaze* ledacos, co se stěží dá srovnat s přísným duchem liturgickým a co v tom smyslu lze nazvat také nešvarem.

Pramenem těchto hudebních nepřístojností v tehdejším liturgickém zpěvu byly *tropy* a sice různým směrem. Na prvním místě byla to *nevhodná interpolace*, kdy vložkami textovými byl často smysl zpěvu naprosto zničen.[4]) Někdy i jedno slovo se roztrhalo, zvláště „Alleluia“,
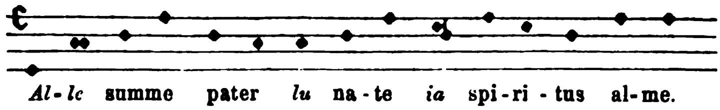
---

[1]) Čelakovský, Privilegia II, 1121. Spor rozsoudil arcibiskup Kunrát a jeho rozsudek stvrdil papež Jan XXIII. 20. července 1410, aby se pohřeb mohl konat „cum presbyterorum et scolarium de nova ecclesia processione cum cantu vel sine cantu“.

[2]) Vyskytá se už v 13. století (Novák, Formulář biskupa Tobiáše z Bechyně, v Praze 1903, str. 133). Srv. Tadra, Cancellaria Johannis Noviforensis, AÖG LXVIII, č. 203, str. 138. Tadra, Cancellaria Arnesti, AÖG LXI, 528. Zákaz synody 15. července 1386 Höfler, Concilia Pragensia str. 34.

[3]) Tadra, Cancellaria Johannis Noviforensis, AÖG LXVIII, č. 205, str. 140.

[4]) O nemístných a nesmyslných interpolacích v skladbách první školy nizozemské (Dufay a j.) viz Ambros II, 412 a dále str. 88, pozn. 3.
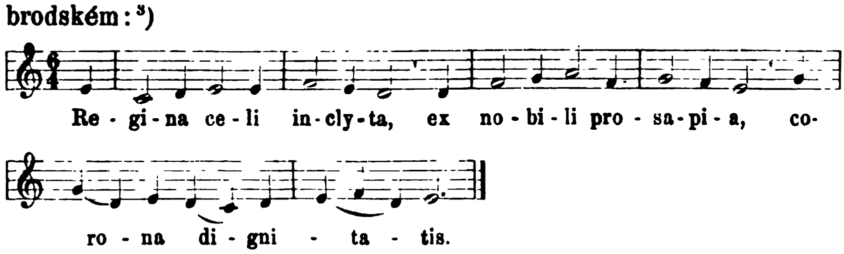
a mezi jeho slabiky vkládána byla slova jiná. Na př. „trophus super Vox exultacionis cum Alleluia“ počíná takto: [1])




atd.

Na začátku 15. století vkládaly se celé sloky latinských písní mezi slova liturgických zpěvů, na př. v Gloria „cum cantacione Dies est leticie“, nebo Gloria „in quo carmen Primogenitus“, [2]) čímž souvislost textu byla ovšem nadobro zničena.

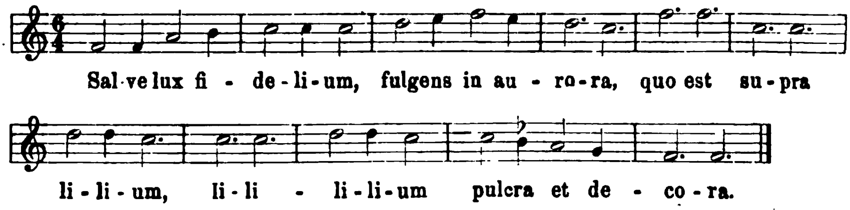
Velmi cizorodým živlem uprostřed liturgického zpěvu byla *mensura* některých tropů. Mensura vnikala k nám z Francie v 14. věku, jak uvidíme dále. Druhý pramen její byl původu domácího, totiž lidový zpěv světský, neboť lid z důvodů mnemotechnických i jiných vždy zpíval v určitém rhytmu, ne-li taktu. Proto mensura sama sebou stačila, aby dodala tropu *světský ráz*, ježto upomínala na mensuru zpěvů světských, zvláště když se takové tropy zpívaly uprostřed nemensurovaných zpěvů liturgických (viděli jsme, že ani liturgické písně neměly tehdy mensuru). K tomu někdy však přistoupil i skutečný vliv lidové světské melodiky, jímž se světskost tropu stupňovala až v trivialnost. Nemusil to být člověk přejemnělého náboženského citu, jenž byl uražen na př. zpěvem tohoto schiedermayerovsky znějícího tropu, jenž na samém počátku 15. století zpíval se v klášteře Vyšebrodském: [3])
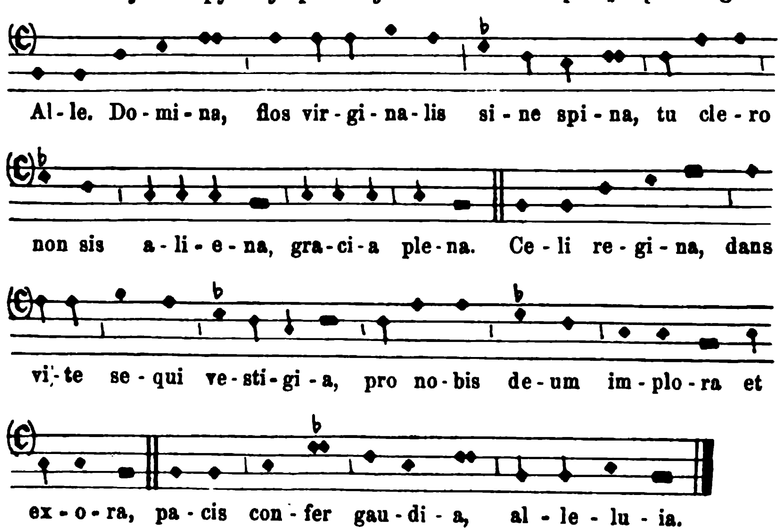



O takovém tropu plně platí slovo Husovo, že jest to „zpievání neslušné, jenž viece popúzie k tanci než k náboženství.“ [4]) Podobných

[1]) Rkp. Vyšehradský fol. 111a—111b.
[2]) Rkp. Vyšebrodský z r. 1410. Konrád, Příspěvky k staročeské hymnologii, Zprávy o Zas. Král. Čes. Spol. Nauk 1886, 159.
[3]) Z rukopisu Vyšebrodského vydal Dreves, Cant. Bohem. str. 198.
[4]) Erben, Spisy M. Jana Husi I, 77.

tropů zachovalo se dosti mnoho. Zpívaly se při mši[1]) pod rouškou liturgických tropů a měly různá jména. Nápěvy braly se k nim odevšad, někdy vhodně, někdy nevhodně. Příkladem nevhodné volby jest toto „*rotulum*", zpívané při Sanctus:[2])




Zde nápěv byl delší než text, proto tento musil být k němu protáhnut. Nepěkného prostředku opakování slabiky, jenž činí dojem koktání, užito i v dalších dvou slokách („vir vir vir vir mater virginalis" a „mi mi mitibus"). Nápěv náleží k skupině písní, z níž dosud udržela se píseň „Narodil se Kristus Pán"; uvidíme, že vznikl v minnegesangu, načež dostal se v 15. století do našich písní českých. Máme tu tedy současný vliv hudby lidové i zase *hudby umělé*. Tento druhý vliv na tehdejší tropy nejlépe se jeví v tomto tropu „super Regina":[3])




[1]) „Runteli vel cantilenae dissolutae in missis et trophi in iubilis .... decantantur" (Höfler, Concilia Pragensia str. 13).

[2]) Rukopis Vyšehradský fol. 112a („rotulum super Sanctus"): mensura je jasná (semibreves a minimae).
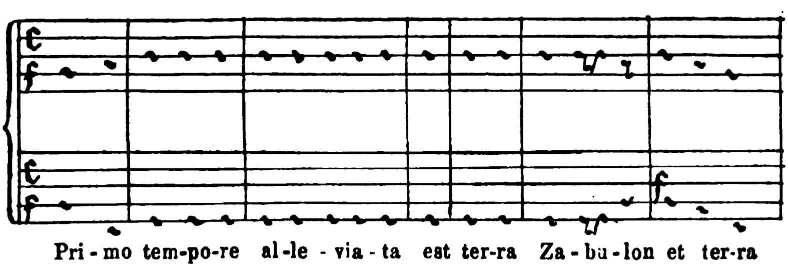
[3]) Rukopis Vyšehradský fol. 112a. Mensura jest tu nepochybná (ve slově

Zde máme příklad mensurovaného tropu ve formě *trojdílné strofy*, s opakováním první části a s krátkým dopěvkem. Počáteční motiv jest týž jako nahoře při „Salve lux fidelium“.

Vidíme z toho, že vývoj tropů šel směrem k lidovosti dále než vývoj liturgické písně. Proto asi měla Pražská synoda r. 1366 tyto zpěvy na mysli, když zakazovala „rozpustilé runtely a písničky“ a tropy jubilů.[1])

Jen s velikou reservou kladu sem mezi nepřístojnost liturgického zpěvu *diafonii*, zpěv vícehlasý. O vývoji dvouhlasého zpěvu u nás netřeba se tu šířit. Známe jej až ze samého konce 14. věku, vývoj jeho můžeme stopovat až v 15. století. Na konci 14. století vládla u nás dosud diafonie velmi primitivní, v níž staré *organum* zanechalo ještě příliš zřejmé stopy. Že barbarství kvintového a kvartového parallelismu jen kazilo plynnost gregorianského chorálu; jest jisto a v tom smyslu můžeme tu mluvit o stylovém nešvaru. Na druhé straně však nemůžeme nevidět v tom nutné zlo, jímž naše hudba musila projít, měla-li se dostat k vlastnímu umění hudebnímu, k polyfonii 16. století. Proto historicky jsou nám tyto nevkusné začátky sympathické, ač chápeme, že a proč papež Jan XXII. zatratil užívání diskantu při zpěvu liturgickém.

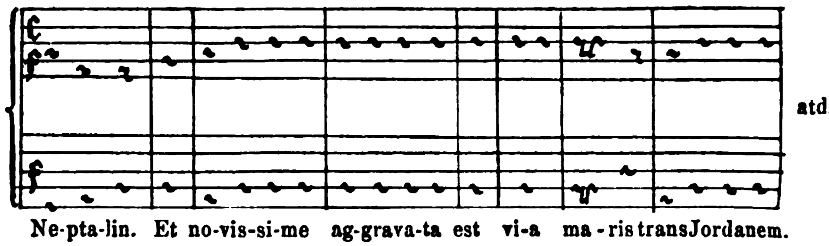
Nejstarší u nás zápis dvouhlasého zpěvu liturgického vyskytá se v rukopise univ. knih. V H 11 z druhé polovice 14. století. Zápis, což jest tehdy velkou vzácností, má oba nápěvy pod sebou, při čemž čarami označeny jsou skupiny slov. První „leccio“ na boží hod vánoční zpívána takto:[2])



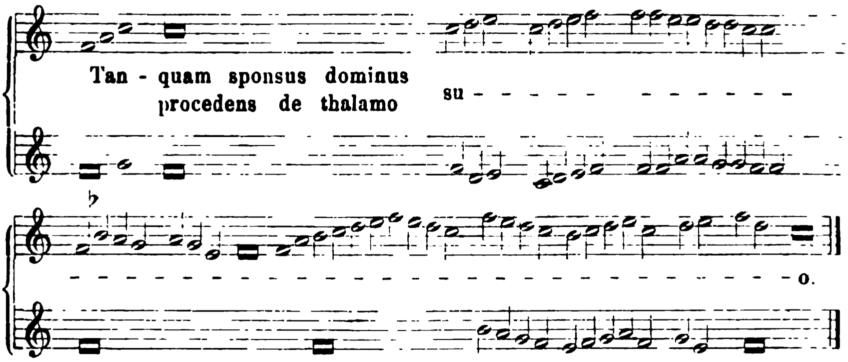

„aliena“ má být patrně místo jedné minimy semibrevis). Podávám tropus netranskribovaný podle rukopisu, jen klíč jsem dodal, jejž rukopis neudává. Rozdělení na tři díly přidal jsem sám. — Podobně roztržené „Alleluia“ uvádí na př. P. Lacroix, Fête des Fous (Les moyen âge et la renaissance I. Paris 1848): „Alle resonnent omnes ecclesiae cum dulci malo symphoniae . . . unde deo dicamus: luia.“

[1]) Höfler, Concilia Pragensia, Prag 1862, str. 13. Rondellus v univ. rkpe V H 31, obyčejně k tomuto synodálnímu zákazu vztahovaný, jest jiného rázu a nezpíval se asi při mši ani snad ne v kostele.

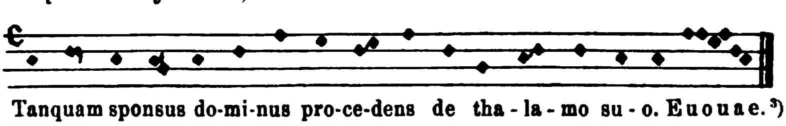
[2]) Rkp. V H 11, fol. 55a Ve slově „via“ v druhém hlasu chybí nota.




Barbarské kvintové organum vládne tu skoro napořád; sexta v opakovaném slově „terra" vynucena dissonující kvintou *h*—*f*. Jediný interval *c*—*e* ve slově „Neptalin" ukazuje, že se tak zpívalo v době, kdy už francouzský discantus byl v plném rozkvětu a kdy počala vznikat už první škola Nizozemská. Ani později nebylo lépe. Na začátku 15. století zpíval se liturgický zpěv u nás v dvojhlase, v němž vůbec mimo oktáv, kvint a kvart není jiných intervalů, na př. v tomto zpěvu kláštera Vyšebrodského:[1])




Tento „versiculus ad vesperas" vyžadoval jistě dovedné zpěváky. Cantus firmus položen jako obyčejně do druhého hlasu, avšak patrně s některými změnami, neboť neodpovídá docela povaze liturgického zpěvu. Antifona k týmž nešporám vánočním s týmiž slovy zněla skutečně poněkud jinak:[2])




---

[1]) Z rukopisu Vyšebrodského 1410 Dreves, Cantiones Bohemicae str. 41.

[2]) Vesperarium (mus. knih. XIV A 10) z 14. století, fol. 42a.

[3]) Týž nápěv přešel i k husitům („Jakžto ženich Hospodin" v kancionále Jistebnickém str. 113).

Toto měnění nápěvu a libovolné jeho protahování nemohlo také s přísně církevního stanoviska dojít pochvaly a v tom smyslu byl to nešvar, třeba se jím hudba naše obohacovala.

Konečně pokládalo se tehdy za zlořád zavádění *instrumentální hudby* do chrámu. I v tom nesmíme se dát strhnout jednostranností tehdejších mravokárců, ač není pochyby, že tím leccos nepěkného vzniklo. Z nástrojů třeba vyjmout *varhany*, jež vždy byly pokládány za ozdobu chrámového zpěvu. U nás máme nejstarší zmínku o varhanách z roku 1255, kdy známý nám již reformator liturgického zpěvu děkan Vít, tehdy ještě kanovník, dal na místě starých, patrně nedostatečných varhan v chrámu u sv. Víta postavit nové za 26 hřiven.[1]) Hned potom k r. 1258 víme o varhaníkovi (organista) při domě Olomouckém. Byl to kněz, neboť měl právo se ucházet o kostelní prebendu.[2]) Tak bylo i v 14. století, kdy se jmenuje „organista“ nejen u sv. Víta, nýbrž i u farních kostelů a klášterů; měl nižší neb vyšší svěcení.[3]) Varhany ještě v 14. století byly velmi primitivní. Na vyobrazení v breviáři křižovnickém (iniciálka na fol. 31)[4]) mají varhany řadu 9 cínových píšťal, za nimi vidět spodek jiných píšťal. Klavesy jsou široké, pro celou ruku, takže hra musila být velmi jednoduchá.[5]) Proto stěží chápeme žalobu synody r. 1366, že se na varhany hrají „runtely a rozpustilé písně při mších a tropy v jubilech.“ Mnoho rozpustilosti se asi na tehdejších varhanách nedalo dokázat.

Povážlivější bylo užití jiných nástrojů při bohoslužbě. Jmenují se *figella*, *cythara* a *psalterium*, na něž se hrálo mezi zpěvem o mších a o nešporách v kostelích farních a klášterních.[6]) Bylo to v době,

---

[1]) Fontes Rer. Boh. II, 293.

[2]) Emler, Regesta Boh. II, 69. Varhaníkem byl asi i „ludi rector“ v městě Mostu r. 1313 (Schlesinger, Stadtbuch von Brüx str. 20).

[3]) Tomek, Dějepis m. Prahy III, 29, 31, 230. Jmenují se varhaníci u sv. Víta Prokop 1416, u sv. Mikuláše na Malé straně kněz Mikuláš 1376 a v klášteře sv. Ambrože Mikuláš r. 1377 (Tomek V, 136, 191, 218).

[4]) Zap, Arch. Pam. IV, sv. 2, str. 35—8.

[5]) R. 1408 sluje hra na varhany „organa tangere“.

[6]) Tadra, Cancellaria Arnesti, AÖG LXI, 493—4. Arnošt z Pardubic líčí dojem takového hraní na lid: „ex quo indevocio surgit in populo, zelus carnalis seu illicitus pullulat, vigoratur vanitas et per multa scandala gravatur.“ — Nicolaus de Moravia napsal r. 1426 v Opavě Tractatus de officio missae (rkp. městské bibl. Vratislavské č. 301 s přípiskem: „chvála buohu milému, pánu našěmu milému; měj sě dobře má milá nade všecky panny i panie“); rozeznává tři druhy zvuků: pulsu, flatu et voce, čímž se oslavuje bůh. Pulsu „in psalteriis et lautnis, voce in cantu, flatu in tubis organis“. To odpovídá prý žalmům (pulsu), čtení

kdy dosud nebyla vyvinuta harmonie do té míry, aby se dalo užit nástrojů těch v našem smyslu. Tehdy buď hrály podle organa v kvartách, kvintách nebo sextách k melodii zpěvu, což musilo zhyzdit diatonickou čistotu gregorianského zpěvu, nebo diskantovaly v improvisaci k danému zpěvu (cantus firmus) druhý hlas (discantare supra librum). Tato improvisace otevřela ovšem dokořán dvéře všem rozpustilostem, proto žaloba uvedené synody platí přede vším asi těmto nástrojům, píšťalovým i smyčcovým.

---

Proti všem těmto zlořádům počal bojovat *Arnošt z Pardubic*, v čemž pokračovali stejně horlivě i dva jeho nástupci: Jan Očko z Vlašimě a Jan z Jenšteina. Jich *reforma* chrámového zpěvu nedotýkala se hudební kvality chorálu, jen zlozvyků při něm zavládlých.

U Arnošta můžeme stopovat promyšlený plán reformy. Jako někdy děkan Vít pečoval i on o pořízení přesných, novým poměrům vyhovujících liturgických kněh. Staré porouchané knihy dosud upotřebitelné dal svázat a opravit a za drahé peníze pořídil nádherné notované knihy (gradualia a antiphonaria), o nichž současný svědek praví, že takových kostel Pražský nikdy neměl.[1]) Inventáře kostela Pražského z r. 1354 a 1374 mluví o bohoslužebných knihách, jež dal Arnošt pořídit: jeden antifonář pro praecentory, slavnostní antifonář o třech svazcích, jeden gradual a dva menší gradualy pro choralisty, dále knihu obsahující vlastní officium missae (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus, epištoly a evangelia), konečně „překrásnou" knihu sekvencí na celý rok.[2]) Viděli jsme nahoře, že se z nich zachovály tři knihy notované a sice asi právě nejdůležitější.[3])

---

(voce) a zpěvu (flatu). „Potest consonancia sonorum assignari concordia morum, ut sic per pulsum cithare manuum operacio intelligatur, per flatum organorum mentis devocio, per cantum sermonis exortacio designatur." „Non enim modulaciones et neuma in ecclesia debent cantari ad complacenciam hominum . . . et cantor deum moribus stimulat, cum populum vocibus delectat."

[1]) „Hic omnes libros Pragensis sacristie nimia vetustate consumptos ligari et meliorari, corales vero libros, videlicet gradualia et antiphonaria in multis voluminibus, pulcriora quam unqam in ecclesia visa fuerant, pro magnis pecuniis scribi fecit" (Wilhelmi Vita Arnesti, FRB I, 395). Balbín (Vita Arnesti, Pragae 1683, str. 223) dodává k tomu, že Arnošt živil zvláštní dva písaře k tomu určené.

[2]) Konrád, Method 1880, 53 pojednal o inventáři z r. 1374.

[3]) Str. 55. Také jiné kostely měly tehdy hojnější počet knĕh. Inventář kostela sv. Ducha v Králové Hradci po požáru z r. 1407 vykazuje tyto liturgické

Aby učinil přítrž zavádění triviálních zpěvů do kostela, zakázal Arnošt vůbec uvozovat do kostela jakékoli nové zpěvy, jež by nebyly schváleny náležitým církevním úřadem.[1]) Při tom třeba však připomenout, že nelpěl snad jen na všem starém. Arnošt sám schválil na př. tak zv. marianské Gloria, jež bylo interpelováno, ovšem rozumně a vkusně, a jehož se potom dlouho užívalo v Pražské diecési.[2]) Touž cestou bral se i Jan z Jenšteina: když na synodě 30. dubna 1381 nařizoval oslavu svátku sv. Václava, poručil, aby si každý officium mešní opatřil z arcibiskupské kanceláře.[3])

Instrumentální hudbu v chrámu mimo varhany zatratil Arnošt docela, ježto prý se tím lid svádí jen k špatným myšlenkám. Vydal o tom přísné nařízení pod pokutou 4 kop gr.,[4]) což synoda r. 1366 obnovila.[5])

Zpěv hleděl Arnošt opravit v samých jeho základech, ve *školách* žákovských. R. 1349 nařídil v Olomouci reformu starých škol a zřízení nových.[6]) V Praze měl kantor dohlížet pokud možno na všechny hodinky kanovníků, kněží i žáků, a shledal-li něco nepřípadného, měl je opravovat. Zvláště mu bylo určeno náležitě vybírat přední zpěváky (praecentores) a dbát toho, aby kněží při zpěvu epištoly a evangelia nechybovali proti přízvuku a deklamaci latinského

---

knihy: „missalia antiqua 3, plebani missale quartum, unum missale a plebano emptum, unum speciale, due partes matutinales, estivale et hiemale ...., unum antiquum matutinale, due antiphone (?) (crem.), pars hiemalis antiphone (?) (cremata), unum antiquum antiphonale (crem.), unum novum antiphonale (crem.), due gradualia, item tercium, due nova psalteria (zbylo jedno), due psalteria chori (též jedno), due antiqua psalteria (též jedno), unum antiquum psalterium (non est) Bienenberg, Geschichte der Stadt Königgrätz I, str. 240.

[1]) Důležité toto ustanovení v Statutech kostela Pražského z r. 1350 (Dudík AÖG XXXVII, 441) zní: „quod nullus . . . historiam novam, ympnum, responsorium aut quid simile in ecclesia nostra inducere aut inducta cantare praesumet sine nostra . . . licentia speciali". Podobně Cancellaria Arnesti, Tadra, AÖG LXI, str. 349.

[2]) Ustanovil je sám při svém nadání v Kladsku (Balbín, Vita Arnesti str. 294). Za „tu solus sanctus" vloženo „Mariam sanctificans", za „tu solus dominus" „Mariam gubernans" a za „tu solus altissimus" „Mariam coronans".

[3]) Höfler, Concilia Pragensia str. 26.

[4]) Inhibicio, ne missae fiant intermixtis musicis instrumentis, Cancellaria Arnesti (Tadra, AÖG LXI) 493—4.

[5]) Höfler, Concilia Prag. str. 131: „deus in modulacione cantus instrumentalis non delectatur, sed potius in devocione cordis."

[6]) Dudík, Statuten des Metropoliten von Prag Arnost von Pardubitz für den Bischof und das Capitel von Olmütz um d. J. 1349, AÖG XLI, 210.

jazyka.[1]) Žáci kůrní (clerici scholares) směli být přijímáni teprve tehdy, osvědčili-li náležitou dovednost ve čtení i ve zpěvu při zvláštní zkoušce, jakož i bezúhonnost mravů.[2]) „Magister scholae" měl míti schopného „sukcentora" a spolu s ním řídit zpěv žáků při bohoslužbě.[3]) Konečně i finanční stav chudých žáků zlepšil se četnými nadáními.[4])

Tak pečoval Arnošt z Pardubic o liturgický zpěv na jedné straně zvelebením jeho novými institucemi, na druhé straně odstraňováním nešvarů. Bohužel výsledek nerovnal se snaze. Po jeho smrti šířily se nešvary dále. Duchovenstvo bylo příliš zkaženo, aby mohlo být napraveno nějakým synodálním rozkazem. Bylo třeba převratu hlubokého, radikálního, převratu ze základu. Jen takový převrat mohl přivodit náležitou reformu liturgického zpěvu. Převrat ten přišel, přišla i reforma: husité zreformovali náš liturgický zpěv, vrátivše mu jeho přísnost a ryzost.

---

[1]) Dudík, Statuten der Prager Metropolitankirche 1850, AÖG XXXVII, 445.

[2]) Ibidem 451.

[3]) Ibidem 447. O kostele sv. Jiljí viz Menčík, Několik statutů a nařízení arcib. Praž. str. 2. O sukcentorech Zoubek, ČČM 1880, 461, a Winter, Život a učení na školách partikulárních, v Praze 1901, 151. R. 1400 byl sukcentorem u sv. Jiljí v Praze i mistr (Pešík ze Všechlap).

[4]) Winter, Život a učení na partikulárních školách str. 234, 394. Srv. už listinu z r. 1320 u Emlera, Regesta III, 269.

II.

# Umělý zpěv.

**Individualita umělců. Mezinárodní styky. Královský dvůr. Minnesingři: Frauenlob. Vliv francouzské hudby: Machaut. Theorie, mensura a discantus, notové písmo. Dvůr Karla IV. Česká škola skladatelská: Záviš, Jan z Jenštejna, lidový vliv. Leichy a trojdílné písně. Rondellus.**

Liturgický zpěv středověký byl společným majetkem všech národů katolických. Různé potřeby národů těch způsobily sice rozdíly ve vývoji liturgického zpěvu v rozličných zemích, avšak rozdíly ty v poměru k tomu, co bylo společného, byly přece jen minimální. Tato jednotnost, ohraničenost liturgického zpěvu nemohla uspokojit *umělce*, kteří chtěli ukázat, co dovedou osobitého, nového, individuelního. Tak vzniká vedle zpěvu liturgického jiný druh hudby umělé v užším smyslu, to jest hudba, již jsme dnes navykli jedině nazývat vlastním uměním hudebním: individuelní výtvory umělecky nadaných duchů. S individuelností osobní dostává se v umění i individualita *národnosti*, především ovšem tím, že jednotnost hudby se porušuje, že hudba u jednotlivých národů vyvíjí se směrem různým, čímž se umění hudební podstatně obohacuje.

Liturgický zpěv byl však po celý středověk živlem hudebně tak mocným a důležitým, že hudba umělá stála pod jeho vlivem. Vedle toho však působil tu vliv *hudby lidové*, ne tak ve smyslu národní individuality jako spíše všeobecnými principy, karakterisujícími lidovost. Jest to především snaha po zjednodušení melodickém i rhytmickém. V prvním případě působil smysl lidu pro přirozené poměry harmonické, dané u kulturních národů evropských (mimo staré Řeky) přirozeným *dur*. Tehdejší theorie a hudba umělá opírajíc se o zpěv

liturgický a theorii antickou, neuznávala tuto přirozenou toninu. Lid však veden přirozeným citem hudebním a jsa bez předsudku theoretického, přidržoval se jí. Přirozenost toniny přinesla s sebou i jasnost, srozumitelnost melodických linií ve zpěvu lidovém. Takové melodie jsou nám bližší, jsou pro nás výraznější, ano i názvuky významu harmonického tu slyšíme. Také v rhytmu lidová hudba vždy se klonila k pravidelnosti taktové, podmínce to hudby nepsané, udržované jen tradicí. Tyto dva principy karakterisují hudbu lidovou vůbec a nejsou majetkem určitého národa. Prostupování těchto dvou živlů, vlivu liturgického a lidového, u každého národa jiné, dodává hudbě umělé právě její rozličný karakter národní.

Jakmile umělá hudba některého národa se vyvinula v samostatný útvar, stala se třetím činitelem v dějinách hudby středověké, jehož vývoj na dále bral se již samostatně dále. Vznikly principy nové, ani v liturgickém ani v lidovém zpěvu se nevyskytující, které mohly působit zase na hudbu jiného národa. K tomuto vlivu bylo vždy třeba *mezinárodního styku.* Kdežto však dnes jest tento styk všeobecný, bylo k němu ve středověku potřebí nějakého důvodu, zejména spolků politických. Proto zde nám v dějinách hudby musí být hlavním vodítkem *politická historie,* jež nám vysvětlí, co kusé paměti a památky jen napovídají.

Na českou hudbu umělou působila zvláště hudba dvou velikých národů západních, německého a francouzského.[1]) *Slovanští národové* nemohli tu působit zejména proto, že neměli ve středověku skutečně hudby umělé. Hudebně nejchudším národem z evropských národů byli vždy Poláci, kteří ještě v 15. století spokojili se prostým přejímáním české hudby, uvádějíce ji k sobě aspoň překladem textů do polštiny. Rusové a Jihoslované byli nám tehdy příliš cizí, jedni pod jhem mongolským, druzí v neustálém zápase s mohamedanismem; k tomu různost víry učinila mezi nimi a západem, k němuž i Čechy náležely, propast nepřekonatelnou. Podobný byl stav národů *germanských* mimo Němce Hollanďané vynikli až na samém konci naší doby. Anglie, tím více národové skandinavští byli bez zvláštní kultury hudební, jež by byla svou silou mohla i u nás mít trvalejší vliv, ačkoliv styky mezinárodní byly tu dosti čilé. Jinak bylo u národů romanských. *Italie,* sídlo papežovo, kolébka liturgického zpěvu gregorian-

[1]) Tadra ve svých Kulturních stycích Čech s cizinou (v Praze 1897) nevšímá si bohužel hudby ani tolik jako jiných umění, o nichž dovedl pověděť leccos nového.

ského, dlouho lpěla na tomto samospasitelném zpěvu církve katolické. Nepřišla tehdy ještě doba její hudební slávy. Styky mezi Čechami a Italií byly sice hojné, přátelské (Čechové na universitách vlašských) i nepřátelské (Čechové v císařském vojsku), zvláště pak v 14. století vzniklo spojení literární a umělecké velmi blízké, avšak tehdy již hlavní slovo ve vývoji hudby vedla Francie. Bylo-li v naší umělé hudbě 14. věku něco, co by bylo mohlo být následkem styků vlašsko-českých, bylo to jen houževnaté lpění na zpěvu liturgickém.

Aby sloučením vlivu zpěvu liturgického, lidového a umělé hudby cizí mohlo vzniknout české umění hudební, bylo také třeba hlavní podmínky k pěstování takové hudby, totiž mecenáše. Hudba umělá na rozdíl od zpěvu liturgického a lidového jeví se v dějinách vždy jako *luxus*. K jejímu pěstění jest třeba jistého stupně rozmařilosti, blahobytu, k němuž národ dospěje až po delším vývoji. Jest tedy pochopitelno, že všude ve středověku hlavní slovo v hudbě umělé vede *královský dvůr*, jenž vydržoval pro okázalost umělce a lákal je k sobě i důvody finančními. Smýšlení královo bylo však i v jiné příčině směrodatné. Jeho osobní vkus měl ovšem veliký vliv na volbu těchto umělců. Obyčejně vkus ten souvisel s celým politickým směrem panovníkovým a ten zase s rodinnou politikou. V tomto křížení se všech těchto zájmů osobních i politických vyvíjela se hudba. Směr a síla zájmů těch určovaly často směr i rozvoj umělé hudby. Dějiny hudby umělé jsou proto tak úzce spjaty s politikou dynastickou, jíž se řídily i styky mezinárodní.

První luxusní královský dvůr v Čechách známe podrobněji za *Václava II.* O knížecím dvoře Přemyslovském nemáme zpráv, též ne o dvoře Přemysla I. Víme sice o „joculatorech“ z doby Vladislava II. a pozdější, kteří patrně mimo jiné byli i hudebníci, avšak nevíme dobře jich poměr ke dvoru knížecímu; nalezámeť je většinou na venkově.[1])

Královská důstojnost a změna společenských řádů u nás v první polovici 13. století nemohly zůstat bez vlivu. Václav I. a Přemysl II.

[1]) Nejstarší zmínku máme k r. 1167 v listě Vladislava II: terra, „quam pater meus ioculatori suo nomine Dobrieta in villa Zalasaz dederat“ (Erben, Regesta I, 139). 1176 vévoda Soběslav „circuitum, qui vocatur Dobretin, a Koiata ioculatore comparavit“ (ib. 157). 1253 „Chunradus cognomine ioculator“, „Zungelo ioculator“ (ib. 610). Srv. Dudík, Gesch. Mährens IX, 35. Prešpurský slovník (vyd. Menčík 1892, str. 42) překládá „ioculator“ = „žertéř“. Takoví ioculatores jmenují se ještě k r. 1316: „ioculatoribus et vectori pro expensis 1½ sex., item eisdem ioculatoribus 1 sex. pro tunicis“ (Emler, Regesta III, 142). Tehdy byli to však již sluhové města Prahy, placení z ungeltu městského.

měli již skvělé dvory, kamž se sjížděli hosté z široka daleka. Máme zprávy o hudbě instrumentální, zpěvu i tanci při vjezdech knížat a králů, nastoleních a korunovacích a p. Skutečný „hudební dvůr“ měl však asi až Václav II. Král sám byl asi hudebníkem stejně jako básníkem; a byl-li hudebníkem takovým jako poetou,[1]) byl skladatelem dobrého jádra. Jeho milenka. Anežka okouzlovala krále i dvůr svou hrou na nástroje i zpěvem.

Největší hudební událost 13. věku u nás byla *korunovace Václava II.* r. 1297. Hosté sjeli se do Prahy z celého Německa; z minnesingrů dostavil se každý, kdo mohl, král nelitoval peněz na získání sil k hudebním požitkům o své korunovaci. Byla to hudební slavnost, jež dlouho tanula v paměti účastníkům (četné narážky v básních minnesingrů) a jež v Petru Žitavském, očitém svědku, nalezla i svého kronikáře.[2]) Zpěv, hudba instrumentální, deklamace, tanec — vše bylo znamenitě zastoupeno a opojovalo lid zrovna jako víno, jež teklo při tom potokem.

Král Václav II. stejně jako tři jeho předchůdcové provozoval politiku německou. Styk mezi oběma dvory byl velmi čilý. S politikou přišla k nám i obliba německého umění, též hudby. Německý zpěv byl oblíbenou zábavou králů z rodu Přemyslova. Praha stala se jedním z nejpřednějších sídel umění *německých minnesingrů.*[3]) Tím dostáváme se k prvnímu důležitému článku v dějinách našeho zpěvu umělého.

Minnesingři v Čechách činní nemohli neutvořit jakousi uměleckou tradici. Reinmar von Zweter na dvoře Václava I. (do r. 1241), Meister Sigeher na dvoře Václava I. a Přemysla II. a Fridrich von Sonnenburg na dvoře Václava II. stojí mezi sebou v přímé souvislosti, ač se v Praze nesetkali.[4]) O jich významu pro naši hudbu nedovedeme však říci ničeho. Též o Tannhäuserovi, milovníku lidového zpěvu, hudby i tance pod lipou, jenž byl u nás jen příležitostně,[5]) nevíme v tom směru ničeho. Teprve od konce 13. století, tedy od doby Václava II. můžeme u nás stopovat hudbu minnesingrů.

---

[1]) Hagen, Minnesinger IV, 13—19.

[2]) Petr Žitavský, FRB IV, 75.

[3]) Z důležitějších spisů: Hagen, Ueber die Minnesinger, Leipzig 1838 Grimme Friedr., Geschichte der Minnesinger I. Paderborn 1897 (o rýnskošvábských minnesingrech). Stilgebauer E., Geschichte des Minnesanges, Weimar 1898. O vydáních viz dále.

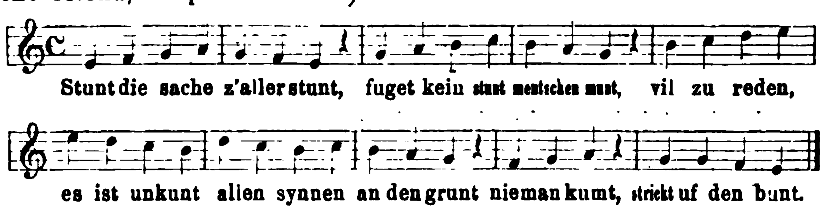
[4]) O Reinmarovi viz vydání jeho básní (Roethe v Lipsku 1887). Sigeher (Hagen, Minnesinger II, 360—4) byl vášnivý nepřítel papeže a „vlašských popů“. Básně Sonnenburgovy vydal Zingerle v Inšpruku 1878.

[5]) Oehlke, Zu Tannhäusers Leben und Dichten, Königsberg 1890.

Nejdůležitější minnesinger pro dějiny české hudby jest Heinrich von Meissen, zvaný *Frauenlob.*[1]) Byl na dvoře krále Václava II. častým hostem, ač tu nebyl stále domovem. Vyskytá se tu už r. 1286; projel potom celé Německo, přežil Václava II., na jehož smrt napsal báseň, a zemřel r. 1318 v Mohuči.

Hudební činnost Frauenlobova jest velmi rozmanitá. Nalezneme v ní stopy minulosti i budoucnosti. Podle vzoru starších minnesingrů psal *leichy*, skupinu to hudebních vět položených za sebou na způsob liturgické sekvence, s hudebním obsahem recitačního rázu na způsob zpěvu liturgického. Leich Frauenlobův znamená již úpadek této formy: množství motivů hudebních se prodlužovalo do nekonečna, jich hudební cena klesla v bezvýrazné melodické sledy, jichž hudební význam snižoval ještě nabubřelý text. Nejlepším příkladem jest Frauenlobův „unser frauen leich oder der guldin flügel zu latin Cantica canticorum", jež má 22 slok (töne).[2]) Tento leich byl u nás znám a podáme z něho příklady při českém leichu „Otep myrrhy", jenž si z něho vzal své hudební motivy.

K budoucnosti obracejí nás Frauenlobovy *písně.* U Frauenloba v některých případech lidový vliv nabyl takové síly, že činí z jeho recitace i melodicky zaokrouhlený i rhytmicky učleněný hudební útvar. Takové písňové nápěvy vyskytují se i v jednotlivých oddílech jeho leichů, na př. v tomto:[3])
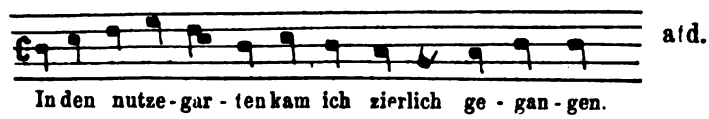



[1]) Etmüller, Frauenlobs Leiche, Sprüche, Streitgedichte und Lieder 1843. Bartsch, Meisterlieder der Kolmarer Handschrift 168—75. Přezdívku svou dostal za hájení slova „frau" naproti slovu „weib" o panně Marii, o co byl tehdy velký spor.

[2]) Zapsán jest v proslulém *Kolmarském rukopise* hned na prvním místě; v tomto rukopise nalezneme hlavní doklady k dalším vývodům. Nejnověji a nejlépe vydal jej P. Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschriften und die Liederhandschrift von Donaueschingen, v Lipsku 1896. Druhý hlavní rukopis (Jenský) obsahuje nápěvy starší, do počátku 14. století (do Frauenloba), nemá tedy pro nás tu zajímavost, ježto nám s naší strany chybí k nim srovnávací material pro 13. století. To platí i o rukopisu Heidelberském (vydal Friedr. Pfaff).
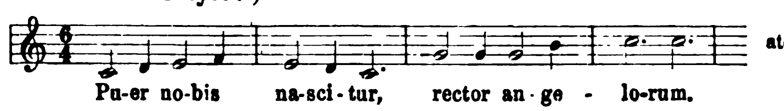
[3]) Transskribuji z Rungeho, Colmarer Handschrift str. 29, kdež tento nápěv jest 4. částí leichu č. 12.

Frauenlob psal však i samostatné skutečné písně, z nichž některé mají formu pro nás velmi důležitou, formu *trojdílné strofy*. Tato forma, k níž se budeme musit tak často vracet a jež potom v 15. a 16. století stala se v naší písni duchovní nedotknutelnou šablonou, vyskytá se v Čechách poprvé u Frauenloba, na př. „im vergessen ton Frauenlobs“ a „in dem neuen ton Frauenlobs“ v rukopise Kolmarském.[1])
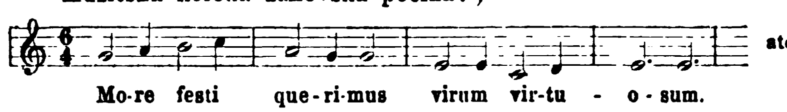
Působily-li *hudební motivy* Frauenlobových leichů na naši hudbu, nemohly zůstat bez tohoto obsahového vlivu ani jeho písně. Uvedu aspoň jeden doklad. Motiv uvedené nahoře strofy „Stunt die sache z' aller stunt“ jest u Frauenloba velmi oblíbený a objevuje se v různých variantech, na př. i v lidové tonině jonické.[2])



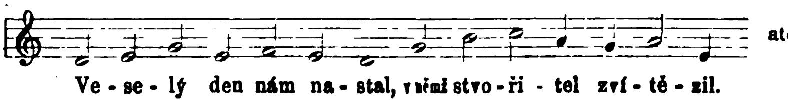

U nás týž motiv objevuje se též v různých variantech v písních 15. století a sice vesměs vánočních, což ukazuje též jich souvislost. Jsou to zvláště tyto:[3])




Husitská koleda žákovská počíná:[4])




Pozdější a již další variant má česká píseň:[5])




[1]) Runge, Colmarer Handschrift č. 31 (str. 82) a 32 (str. 83).
[2]) Runge, Colmarer Handschrift, str. 42 (22. část leichu 12).
[3]) Český kancionál Jistebnický, str. 223.
[4]) Tamtéž str. 101.
[5]) Tamtéž str. 159.

Vliv Frauenlobovy hudby u nás objevuje se však až po století po jeho pobytu v Čechách. Lze ovšem míti za to, že se nám střední články mezi Frauenlobem a českými písněmi 15. věku ztratily, avšak ani tím neztrácí váhy domněnka, že vliv Frauenlobův na naši hudbu nebyl přímý, nýbrž že tu máme co činit s vlivem *meistersingrů*.[1]) Meistersingři pokládali Frauenloba za zakladatele slavné své školy Mohučské a zpívali jeho melodie nejvíce ze všech.[2]) Karel IV. dal jim první privilegium a znak cechovní. Mezi jich sídly v 14. století jmenuje se i Praha.[3]) Zde udržovali nápěvy Frauenlobovy po celé století až do vzniku zpěvu husitského. Že byl u nás Frauenlob znám i oblíben, ukazuje též ta okolnost, že si jiní po něm přikládali přezdívku „Frauenlob".[4])

Po smrti Václava II. nastává v dějinách naší hudby umělé úpadek. Častá střídání se králů, spojená s tím interregna a domácí rozbroje nedovolovaly vůbec, aby se dvorské poměry za kterého koli krále ustálily. Při vjezdu Jindřicha Korutanského do Prahy r. 1308 zpívalo se málo a jen lid se toho účastnil zvláště tancem (řezníci, kožešníci a pekaři).[5]) O umělé hudbě při tom neslyšíme. Při vjezdu krále Jana se jen troubilo a bubnovalo.[6])

Nadmíru důležito pro dějiny umělé hudby u nás jest panování *krále Jana*. Vládl u nás 36 let, ale jenom malou částku této doby strávil v Praze. Za něho nebylo vlastního dvorského života, což mohlo působit na naši hudbu jen nepříznivě. Avšak nedostatek ten byl vyvážen jinak: těkavost hnala krále Jana po všech koncích Evropy, mezinárodní styky sesilovány a rozmnožovány osobními styky dobrodružného krále a jeho družiny. Proto také na jeho dvoře křižovaly se velmi různé vlivy umělecké.

*Německý vliv* měl převahu zvláště v první době vlády Janovy. Po králech z českého rodu s německou politikou a kulturou přišel skutečný Němec, jenž ovšem nemohl nepokračovat aspoň z počátku v německém směru svých předchůdců. Z umělců hudebních nalezáme

[1]) Literární historie počítá k meistersingrům již minnesingry z konce 13. století. Pro nás tu však platí hudební měřítko: volná melodická recitace nemensurovaná náleží minnesingrům, meistersingři zpívají již zpěvy metricky pravidelné, většinou mensurované.

[2]) V Kolmarském rukopise dobrá polovice nápěvů pochází od Frauenloba.

[3]) Ambros II, 258.

[4]) Tadra, Summa cancellariae, v Praze 1895, č. 71, str. 45—6.

[5]) Petr Žitavský, FRB IV, 114 mluví jen o tanci, o hudbě jen dodává: „plebs . . . canit resultans".

[6]) Tamtéž str. 177.

na jeho dvoře dva Němce. Zpěvák *Konrád Streiher* měl titul „kantora“ a jmenuje se na dvoře Janově r. 1322, kdy jej král poslal s odporučujícím listem do Jihlavy.[1]) Druhý německý hudebník a skladatel byl *Heinrich von Mügeln*, poslední nám známý minnesinger na české půdě.[2]) Byl rodem z Míšně, odkud se dostal ke dvoru krále Jana; po jeho smrti zůstal na dvoře Karla IV. až do r. 1358, kdy opustil zase Čechy. Byl skladatel, virtuos i theoretik. Jeho nápěvy jsou buď leichy (na př. „in meinster Heinrich von Müglins grun ton“ v rukopise Kolmarském č. 88., „in meinster Heinrich von *Mugelin* traumton“ tamtéž č. 87. a jinde) nebo třídílné pravidelné písně (versus s dvěma texty a dopěvek na př. „im kurtzen Müglins“ tamtéž č. 87). Hudebně blíží se Frauenlobovi, i stupeň lidovosti jest u obou asi týž. Meistersingři oblíbili si zvláště jeho „langen ton“.[3]) Z výkonného umění provozoval zvláště hru na housle, pro niž si ho král Jan na svém dvoře vydržoval.[4]) Pokládal se však i za znalce hudební theorie, již snad poslouchal někde na fakultě svobodných umění (v Praze?). Složil píseň na oslavu sedmera umění, kdež o hudbě čteme velmi neduchaplnou stať:[5])

„Gesang und seitenspiel
hat er us musica ir ziel.
Wie us der quart sich lassen wil
die wise diatesseron;
wie diapente sal
han us der quinte iren val;
us der octaf wider zu tal
die wise lauft diapason:
daz leret gar uns musica die freye.
Wie in der hant man vint gesange drie
Boetius sin krie
der kunst wie uf gebunden hat.“

Do doby krále Jana klade se minnesinger, o němž není žádných zpráv liturgických, tak že nelze jeho působení náležitě datovat. Jest to *Mülich von Prag*, pocházející patrně z Prahy a náležející tedy našemu umění. Rukopis Kolmarský má pět jeho písní (jedna je chvála na ženy, ostatní jsou nábožného obsahu). Ukázkou jeho umění skla-

---

[1]) Jacobi, Codex epistolaris Johannis regis č. 141 („qui nobis arte sua cantoria . . . complacuit“).
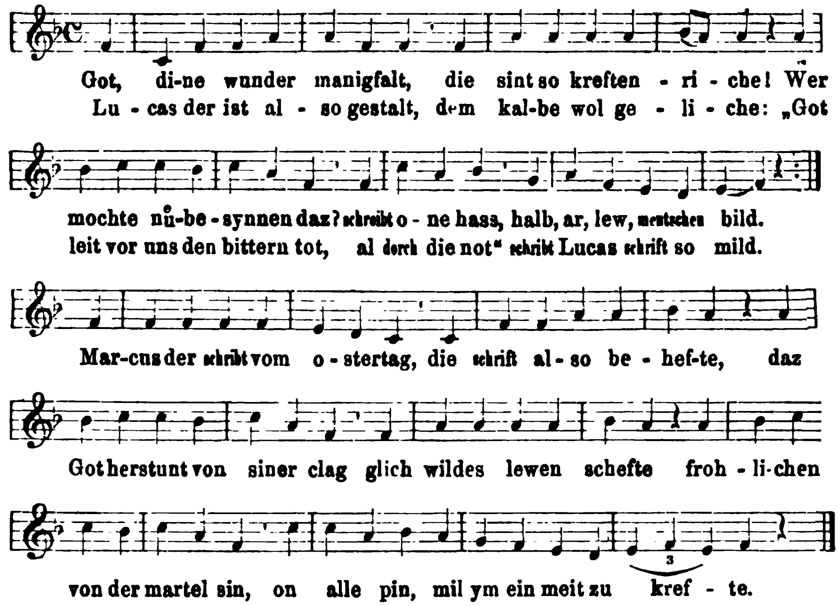
[2]) W. Müller, Fabeln und Minnelieder von Heinrich von Mügeln, Göttingen 1847. Schröer, Die Dichtungen Heinrichs von Mügeln, Wiener SBer. Akad. LV, 451—520.

[3]) Runge, Colmarer Handschrift č. 84, str. 137. Ambros II, 262.

[4]) Jacobi, Codex epistolaris Johannis regis č. 140: „qui nobis arte figellatoria servivit“.

[5]) Runge, Colmarer Handschrift č. 86, str. 139. Jen konec tohoto veršování o hudbě jest zajímavější.

datelského a zároveň třídílné formy písňové u nás v první polovici 14. věku uvádím tuto jeho skladbu o čtyřech evangelistech:[1])




Tato transponovaná hypojonická píseň toninou, sestrojením i melodikou prozrazuje daleko větší vliv lidový než zpěvy Frauenlobovy a Mügelinovy.

---

Za Jana Lucemburského počíná se u nás jevit vedle vlivu německého jiný důležitý činitel v dějinách naší hudby umělé: vliv *hudby*

[1]) Runge, Colmarer Handschrift str. 168 (c. 115) otiskuje originál netransskribované. — Nejnovější vydavatelé rukopisu Jenského Holz, Saran a Bernoulli (Die Jenaer Liederhandschrift, Leipzig 1901, Bd. II.) dokazují, že v notaci Jenského rukopisu a vůbec středověkých písní monodických není mensury, nýbrž že nutno notaci tu pokládat za neumy. To jest správné, avšak jen pro některé zápisy, zvláště pro notaci leichů, kde mensurální transskripce spáchala mnoho hříchů. Netřeba však upadnout v druhý extrem, zamítnout pravidelný rhytmus i tam, kde jest tak jasně dán jako na př. v této písni Mülichově, a transskribovat tak, jak činí leckde vydavatelé v 2. dílu svého vydání. Proto jsem se neostýchal ani nyní transskribovat v naší mensuru tam, kde je mensura nepochybná, jako právě v této písni. Srv. též náhled Riemannův, Die Melodik der Minnesänger, Musikalisches Wochenblatt 1897, č. 37 a d.

*francouzské.* Ironií dějin nastala tato emancipace od výlučného a jednostranného vlivu německého teprve tehdy, když na místě domácí dynastie dostala se na trůn dynastie německá, když po králích z rodu Přemyslovců přišli králové z rodu Lucemburského. Vliv hudby francouzské počíná se u nás jevit v druhé čtvrti 14. století, sesiluje se stále, zatlačuje vliv německý do pozadí, až do konce 14. století, do doby husitské.

Příčiny byly mnohonásobné. Předně byla to mohutnící síla Francie, jež nabývala tehdy významu předního státu evropského. Přesídlením papežů do Avignonu lesk Francie stoupl na újmu císařství římskoněmeckého. Již to bylo by obrátilo pozornost zvláště nádherymilovného krále Jana k Francii. Ustavičná válka Francie s Anglií umožňovala však hrdinovi králi ukazovat hojně své rekovství. To vše ho připoutalo ke dvoru francouzskému. Tyto osobní sympathie královy nemohly nepřinésti rozmnožení styků českofrancouzských. Jakmile se to stalo, nemohla zase tehdejší francouzská hudba, stojící na vrcholu své slávy, nepůsobit na hudebníky české. Sblížení královských dvorů přineslo pak pro nás velmi důležité francouzské vychování králevice Karla. Karel zde totiž oblíbil si život a kulturu francouzskou tak, že po celý život vidíme u něho stopy toho. Tím z nahodilého vlivu, vzniklého z osobní sympathie krále Jana, stal se vliv trvalý, principielní. Francouzská politika krále Jana a Karla IV. utvrdila vliv francouzský u nás tak, že setrvačností působil i po smrti Karlově. Při tom bylo důležito, že i Pražští arcibiskupové vzděláni byli kulturou francouzskou, neboť v jich rukou spočívalo velmi mnoho zájmů uměleckých. O Arnoštovi z Pardubic máme sice v té věci málo zpráv,[1]) za to Jan z Jenštejna byl duchem francouzským proniknut skrz na skrz. A to pro nás má cenu tím větší, že Jan z Jenštejna byl též — hudebním skladatelem.

Nepřicházeli však jen lidé z Čech do Francie, nýbrž i z Francie do Čech. Z prvních Francouzů v Čechách byl pak *Guillaume de Machaut*, přední tehdejší hudební skladatel francouzský.[2]) Byl básník,

[1]) Balbín praví o Arnoštovi z Pardubic (Vita Arnesti, Pragae 1664) str. 66: „Hunc piae Galliae habitum gentilem moresque omnes Arnestus didicerat, ut velut ante Italis, sic postea Gallis pontificibus totique genti et aulae in summis amoribus esset“.

[2]) K. Jireček, Guillaume de Machaut, ČČM 1878, 78—93. — M. L. de Mas Latrie má nejlepší životopis v úvodě k vydání kroniky Machautovy „La prise d'Alexandrie“, Genève 1877. Starší jest dílo Tarbé-ovo, Les oeuvres de Guillaume de Machault, Reims et Paris 1849.
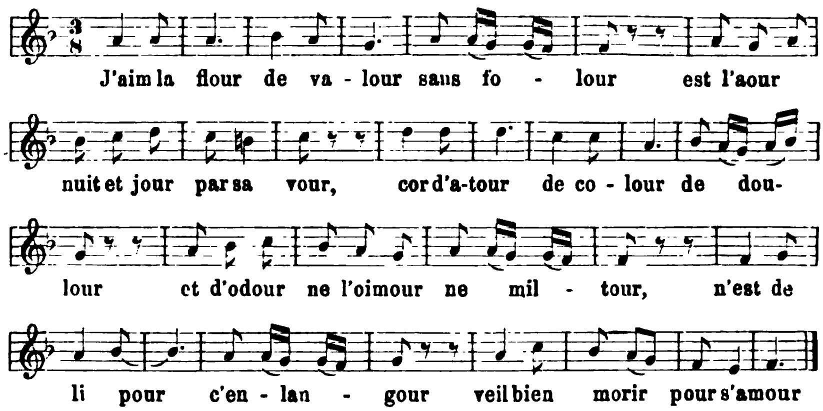
hudebník, kronikář, dvořan. Svou dvorskou karrieru začal na dvoře královny Johanny Navarské, manželky francouzského krále Filipa IV. Krásného, kde měl na starosti nábytek, toilettu, hry, slavnost, hudbu a stůl. R. 1307 přešel do služeb krále Filipa, po jeho smrti (1314) r. 1316 do služeb českého krále Jana. Bylo mu tehdy něco málo přes 30 let (nar. 1282 neb 1284 v Champagni), s dobrodružnou myslí a bezstarostností starých troubadourů. S radostí toulal se s králem Janem po Evropě, zastávaje službu královského sekretáře. Ve svých básních nadšeně velebí svého krále, jehož neopustil až do jeho smrti. Po bitvě u Kreščaku r. 1346 nevrátil se do Čech, nýbrž zůstal u dcery Janovy Jitky (Bonny), manželky potomního francouzského krále Jana, zachovav oddanost k slepému králi i pro jeho rod. Jitka zemřela hned r. 1349; Jan dostal se r. 1350 na trůn, Machaut stal se jeho sekretářem. R. 1364 Jan zemřel. Machaut churavěl dnou, na konec oslepl na jedno oko. Žil potom v soukromí na svých statcích v Champagni a psal veršované kroniky. Zemřel u vysokém věku r. 1377.

Hudba francouzská, jejímiž repraesentanty byli na konci 13. století Adam de la Hale a ve 14. století Machaut, vyznačovala se zvláště jednou vlastností, jež ji zásadně lišila od německé hudby minnesingrovské: kdežto v německé hudbě měl větší převahu vliv zpěvu liturgického, jenž zpěvu tomu dodával ráz volné recitace, působil v hudbě francouzské hned od dob prvních troubadourů mocněji *vliv lidový* těmi vlastnostmi, jež jsme vytkli dříve za karakteristické známky lidovosti.[1]) Hudba francouzská té doby vytvořila skutečnou hudební *melodii*, s melodicky výraznou linií a s interessantní metrikou. Melodie francouzské naproti melodiím německým jsou jednodušší, srozumitelnější, lidovější. V nich objevuje se často lidová tonina jonická

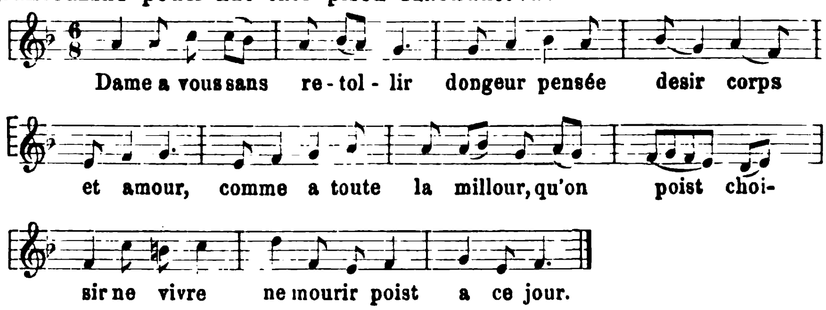
[1]) Na to poukázal Ambros II, 271 a sice z důvodů rhytmických. To byl však omyl, vzniklý tím, že Ambros četl notaci zpěvů francouzských mensuralně, německých recitačně. Proto K. Burdach správně se tomu opřel ve své studii „Ueber die musikalische bildung der deutschen dichter, insbesondere der minnesänger im 13. Jh." v knize Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, Leipzig 1880, Anhang I., str. 176. Rozdíl Ambrosem stanovený však platí z důvodů jiných: v době starší melodika francouzská bez ohledu na rhytmus je skutečně daleko hudebnější než melodika německá; brzo potom však objevuje se v písních francouzských vliv mensury. Mensura ve Francii vznikla a vykvetla; to musilo míti své příčiny i následky, příčiny v lidovosti francouzské hudby (nejen v potřebě mensury pro dvojhlas) a následky v ústrojí i monodií. Tím vším ovšem není a nechce být řečeno, že by notace těchto zpěvů byla mensurální, o čemž viz nahoře str. 103, pozn. 1.

a pravidelný takt. Nebylo náhodou, že právě Francie byla kolébkou mensury. Při tom však — a na to třeba důrazně upozornit — melodika francouzských mistrů tehdejších nesestupuje nikde k trivialnosti, jako vidíme u lidově znějících pozdních písní minnesingrů a meistersingrů. Vždy ve francouzských skladbách vidíme dílo uměleckého ducha. Jen *principy* vzaty z hudby lidové, jinak počínali si francouzští skladatelé s vkusem ještě dnes zajímavým.

Dokladem toho může nám být právě Machaut, po Adamovi de la Hale nejlepší francouzský melodik té doby. Machaut komponoval skladby všeho druhu. Melodiku jeho poznáme nejlépe z jeho chanson, ballad a rondetů. Ballady a rondety jsou písně taneční,[1]) psané ve svižném třídobém rhytmu. Uvedu aspoň tyto příklady dvou jonických písní:[2])



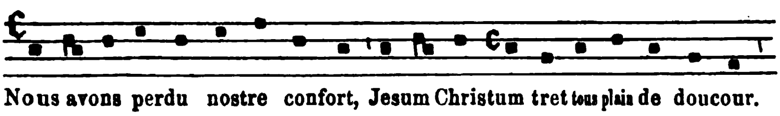

O pikantnosti rhytmu a ušlechtilosti melodie v tehdejší hudbě francouzské poučí nás tato píseň Machautova:

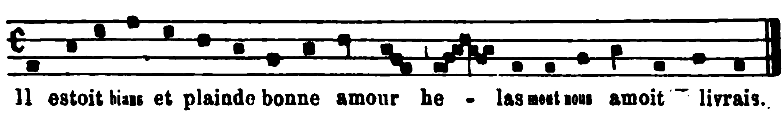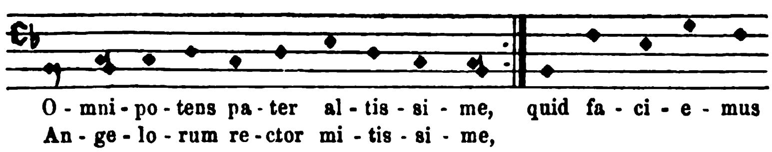



---

[1]) „Ballade" souvisí se slovem ballet; „rondel" v dnešní Belgii slul rondeau.
[2]) Ambros II, 230.

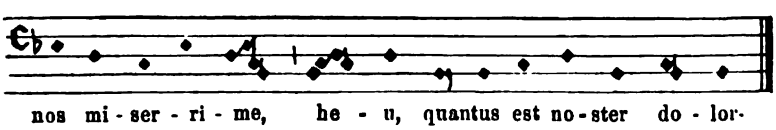
Francouzský vliv jeví se u nás různým směrem. Nejméně cenným bylo prosté *přejímání* hudebních útvarů již hotových. Tento druh francouzského vlivu vidíme však jen v době starší, v době Machautova pobytu u nás. Bylo přirozeno, že Machaut přinesl s sebou do Čech oblíbené tehdejší francouzské zpěvy, jež potom nabyly obliby i u nás a tak zde zdomácněly. Nejstarším a nejdůležitějším dokladem francouzského vlivu toho druhu jest známý *Mastičkář*. Zde vedle mluvených scen českých a jedné písně lidové máme i latinský zpěv „Omnipotens pater altissime", bohužel bez nápěvu. Ukážu však na jiném místě a v jiné souvislosti, že lze říci s největší pravděpodobností, že se tento zpěv tří Marií zpíval týmž nápěvem, jaký známe z doby nedlouho pozdější, z druhé polovice 14. století. Tento nápěv pak jest vzat z hudby francouzské. Ve francouzských hrách velikonočních nalezneme toto místo:[1])




V českých hrách zpívá se týmž nápěvem mimo jiné i uvedený text z „Mastičkáře":[2])



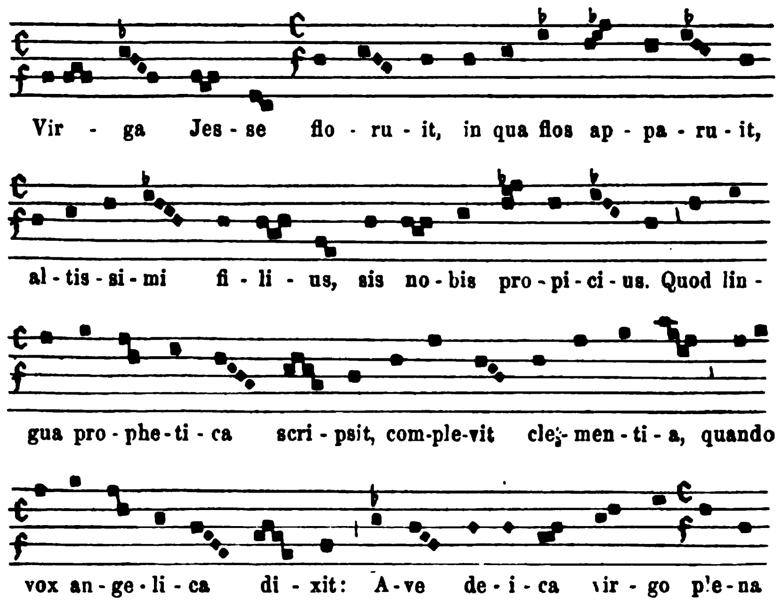




---

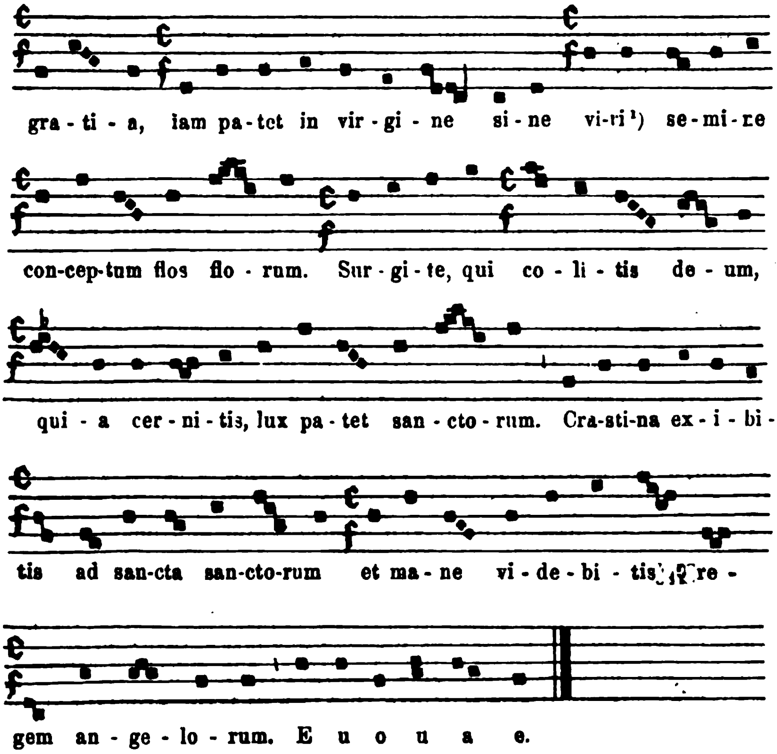
[1]) Ambros II, 299 z rukopisu St. Quentinského ze 14. století.

[2]) Na př. rkp. univ. knih. VIII G 29 fol. 133a (v rukopise vše vypsáno, bez repetice). O různosti v nápěvu francouzském a českém viz dále při velikonočních hrách.

Zde máme doklad prostého přejímání francouzské melodie a sice do skladby české, jež se za francouzskou skladbu nevydávala. Tento motiv u nás pak skutečně zdomácněl a zůstal u nás po staletí, při čemž ovšem vědomí o jeho původu zmizelo. V době pozdější (v druhé polovici 14. století), kdy Machaut již neměl přímého vlivu na naše poměry hudební, jsem podobného dokladu již nenašel. Ne že by byly nepřicházely k nám z Francie nápěvy a skladby francouzského původu, avšak tyto skladby přebíraly se potom celé, při tom nevydávaly se za skladby české, nýbrž přímo se i označovaly za dílo původu francouzského. To bylo zdravé a užitečné rozšiřování repertoiru domácího repertoirem cizím. Dokladem k tomu jest nám antifona „Virga Jesse floruit“, jež se k nám dostala z Paříže na konci 14. věku (pravděpodobně ji odtud přivezl k nám Jan z Jenštejna) a o níž i rukopis 15. stol. ještě poznamenává, že jest původu Pařížského.[1]) Zní takto:




[1]) Ruk. univ. knih. XI E 2, fol. 153a s nadpisem: „Quando placet de b. virgine antifona Parisius compilata“, tedy původu francouzského; kdyby ji byl snad na př. Jan z Jenštejna tam složil a k nám přinesl, byl by asi písař udal původ ten jinak. Spíše písař autora neznal. Husitský gradual z r. 1512 (mus. knih. XIII A 2 fol. 91b) má podobnou antifonu se značnými však změnami k rorátnímu „Alleluia“.




Podobně jako se k nám dostaly hotové francouzské skladby dostaly se k nám hotové *hudební nástroje* francouzské. V době starší byly u nás známy nástroje všem zemím společné. V 14. století objevuje se tu řada nástrojů původu francouzského. Zde není pochyby, že je k nám uvedl často jmenovaný Machaut. Machaut byl sám znamenitý znalec hudby instrumentální a liboval si v rozmanitosti nástrojů hudebních. Ve svém milostném spise „Le temps Pascour ou le Jugement du roi de Bohême" v kapitole „Comment liamant fut au dîner de sa dame" popisuje tehdejší nástroje.[2]) Při vypravování o vjezdu Cyperského krále Petra do Prahy ke dvoru Karla IV. vypočítává hudební nástroje, jež prý na dvoře Pražském byl viděl.[3]) Třebas přes jeho výslovné ujištění lze jeho výčet přijmout jen s velikou skepsí, neboť obsahuje parádní jeho seznam nástrojů, aby ukà-

[1]) V rukopise omylem písařským: uni.
[2]) K. Jireček, ČČM 1878, 82.
[3]) Toto místo otiskl Jireček, ČČM 1878, 88.

zal, co jich zná: přece nelze mu však upřít víry potud, že vskutku u nás bylo tehdy velmi mnoho nástrojů francouzských. Dokazují to i jiné prameny. Zde stačí podotknout, že v té době objevují se u nás francouzské housle „rybebka" (rubèbe), píšťalová šalmaj (chalémie) a j.

Třetí prosté přenešení z hudby francouzské v hudbu českou vidíme na *hudební theorii.*[1]) Hudební theorie středověká byla dílem především učenců francouzských. Vývoj spěl tu velmi rychle ku předu, až jej pro naši periodu vyvrcholil mistr Johannes de Muris v první polovici 14. století. Dějiny hudební theorie od 10. do 14. století jsou především dějiny zákonů, jak lze spojovat dva současně znějící tony v celek, tedy *hudby vícehlasé.* Nejdůležitější byla tu stále otázka: které intervally jsou konsonance a které konsonance se nejlépe hodí k vícehlasému zpěvu. Po starém organu, zpívajícím v parallelismu kvint a kvart jakožto intervallů nejkonsonantnějších, přišel francouzský discantus (déchant) již se základními pravidly o správném vedení hlasu: zákonem protipohybu a rozšířením konsonantnosti i na konsonance „nedokonalé", terce a sexty. Vedle toho ihned s discantem vzniká druhý obor hudební theorie tehdejší, *theorie mensurální.* Vícehlasý zpěv nutně vyžadoval nějakou jednotku časovou, jíž by se oba hlasy daly měřit, tak aby jich časový poměr nekolísal. Bylo tedy třeba taktu. Johannes de Muris byl přední representant theorie discantu a theorie tak zv. středních mensuralistů.

Předchůdce Johannesa de Muris byl *Hieronymus de Moravia,* první theoretik českého původu, jenž neznámo jakým způsobem dostal se z Moravy do kláštera sv. Jakuba v Paříži. Napsal tu spis „Tractatus de musica",[2]) jejž Pierre de Limoges r. 1260 daroval jakožto drahocenný odkaz Pařížské Sorbonně.[3]) Dílo Jeronymovo u nás známo nebylo a netřeba se tu o něm proto šířit. Náleží v dějiny hudební theorie francouzské, kdež hraje úlohu význačnou. Máme však zprávu, že v téže asi době (v polovici 13. stol.) rozšířila se u nás *konsonantní sexta* tak, že se jí užívalo ve vícehlasém zpěvu nejen v hudbě umělé, nýbrž i při zpěvu pouličním.[4]) To nám může být dokladem, že se užívání konsonance už v 13. století u nás rozšířilo i na jiné intervally

---

[1]) Ambros II. a Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert, Leipzig 1898 podávají v přehledu tehdejší francouzské theorie.

[2]) Vydal Coussemaker, Scriptores de musica medii aevi I, 1866.

[3]) Ambros II, 318, 362.

[4]) „Cantus fractis vocibus per semitonium et diapente modulatus", Kronika Petra Žitavského, FRB IV, 301.

mimo kvintu a kvartu, a sice ve vrstvách nejširších. Pro dvojhlas vznikl u nás případný název „*lámané hlasy*“ (voces fractae), jenž se vyskytá v latině již v 13. století, česky pak velmi hojně na konci 14. a v 15. století, kdy „lámané hlasy“ urážely naše reformátory. Zvláště Chelčický byl zásadním jich nepřítelem. Název dobře ukazuje, jak vícehlasá hudba působila na náš lid: dojmem rozzlámaného hlasu.

O vícehlasém zpěvu u nás nemáme jinak zpráv ani památek před koncem 14. století. Památky pak z té doby ukazují dva odlišné světy: *liturgická polyfonie*, již jsme uvedli na str. 89–90, držela se starého organu velmi houževnatě, tak že vliv francouzského discantu byl tu minimální. Jinak však vypadala *polyfonie hudby umělé* a názor na vícehlasý zpěv v theorii. Zde vidíme vliv francouzský nepochybně a sice převzatou theorii Johannesa de Muris.

Rozhodujícím mezníkem v dějinách české hudební theorie, polyfonie a mensury bylo založení Pražské university podle vzoru university Pařížské. Přejato řízení její, přejato i učivo, přejat i *Johannes de Muris*. V lekcích o „musice“ na Pražské universitě vykládán stále tento theoretik až do samého propuknutí bouří husitských.[1]) Jeho theorie stala se tak směrodatnou theorií školskou. Ještě z doby husitské zachovalo se nám zvláštní „compendium“ českého původu, v němž některý žák neb mistr university Pražské sestavil si význačná místa ze spisů Johannesa de Muris v přehledný celek.[2]) V nauce o konsonancích vidíme vliv Johannesa de Muris a vůbec francouzských discantistů i u *Jeronyma Pražského*, jenž ve svém spisku „Recommendatio liberalium artium“ z r. 1410[3]) počítá mezi konsonance oktavu, kvintu a sextu, vynechávaje kvartu, což jest důsledek extremního odporu francouzských discantistů proti kvartovému organu. V mensuře pak největší vliv měla theorie francouzská na *Jana z Jenštejna*, jenž se jí však obíral u samého zřídla, v době svých studií na universitě Pařížské.[4])

---

[1]) Tomek, Děje university Pražské I, 101.

[2]) Rkp. univ. knih. V F 6. obsahuje „Musica magistri Johannis de Muris accurtata de musica Boëcii“. Nadpis uveden v explicitu na fol. 58b s přípisem: „scripta est hec per Wenceslaum de Prachaticz anno domini M°ᴅc“. Tento Václav z Prachatic byl však studentem Pražské university v době husitské a nenáleží tudíž přesně v 14. století.

[3]) Höfler, Geschichtschreiber der hussit. Bewegung II, 118.

[4]) O tom viz dále při Janu z Jenštejna. Slovo „mensura“ bylo u nás známo již dříve. R. 1374 založili měšťané v Králové Hradci ranní mši (viz str. 42), aby se zpívala „vocalis consonantia secundum artis musicae mensuram“, čímž roz-

S theorií mensurální přejímáno k nám i mensurální notové písmo francouzské. V tom Čechové brali se jen proudem všeobecných dějin hudby. Na hudební styky českofrancouzské vrhá však zvláštní světlo novota *bílého písma notového.* Objevuje se ve Francii na samém konci 14. století, v době, kdy u nás počátky husitství obrátily mysle v zcela jiný svět myšlenkový. Husitství přerušilo v první své době styky s cizinou, jež nechtěla mít nic co činit s kacířským národem. Proto také tato reforma notového písma, jež neměla dosti času, aby se u nás rozšířila před válkou husitskou, neujala se potom u nás po dlouhou dobu. Nejstarší příklad bílé notace české máme až z konce 15. století.[1]) Jen jedna, hudebně bezvýznamná výjimka potvrzuje pravidlo. Kdosi totiž na samém začátku 15. století, tedy velmi záhy po vzniku novoty, napsal svému bratru (asi ve smyslu klášterním) rondell, tedy skladbu podle vzoru francouzského. Dověděl se pak něco o bílém písmu francouzském, ale neviděl je a představoval si to jinak. Aby se bratru, jemuž rondell dedikoval, zavděčil, napsal pod rondell řádek nic neznačících not, tak jak si představoval bílou notaci, a udal, že jsou to „noty francouzské" („inspice notas gallicanas").[2]) Jeho bílé noty mají však tento tvar ; oblouček měl patrně představovat bílou notu „francouzskou", křížek přidal snad ze žertu. Ve skutečnosti ovšem zůstala nota černá, neboť podle toho, jak

---

ümí se asi buď mensura intervallů nebo spíše prostě taktování, t. j. aby sborový zpěv (jednohlasý) byl dobře řízen. O takovém řízení středověkých sborů viz Kienle, Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangchöre, Vierteljahrschrift für Musikwiss. 1885, 167.

[1]) Nejstarší doklad jest přípisek na samém konci rukopisu Vyšehradského z konce 15. stol. Touž rukou a v téže době psána i koleda „Biskup zvěděv tvú štědrotu" na zlomku v univ. knihovně.

[2]) Tento řádek not způsobil již dosti zmatků. Jest v rukopise univ. knih. V H 31 fol. 86b na konci známého a často citovaného rondellu (Ambros má špatnou signaturu XI B 2, Konrád spletl ještě chybné udání Ambrosovo a jinou citací a udává V F 6). Ambros II, 483 neřešil rondell a nepoznal tudíž, že nutno poslední řádek s našimi notami, psanými jen „na ukázku", oddělit od rondellu. Proto praví, že rondell jest psán černými notami a že tyto noty označuje rukopis za francouzské. Avšak nápis „inspice notas gallicanas" jest připsán zvlášť pod poslední řádek, tak že v rukopise hned patrno, že písař svou poznámku vztahoval k němu a ne k celému rondellu. To patrno i z toho, že k černým notám byl by to mohl těžko vztahovat. To byly noty tehdy u nás běžné, v tom nemohlo být již tehdy pro našeho člověka nic „francouzského", třebas by byly i tyto noty k nám přišly z Francie. Označení „francouzských not" na začátku 15. století mohlo se vztahovat jen k bílým notám. Omyl Ambrosův přešel i do jiných spisů. O písaři těchto bílých not francouzských v našem rukopisu viz dále.

klade tyto noty na linie, myslil patrně, že i při bílých notách černý spodek určuje výšku a ovšem i délku not. Tento o sobě malicherný případ[1]) nás dobře poučuje o rychlosti, s jakou docházely k nám zprávy o novotách francouzské hudby, a o zájmu, jejž u nás budily.

Konečně třeba se zmínit o tom, že theorie francouzská nešla k nám vždy přímo, nýbrž i oklikou, avšak pravidelně touto cestou nedocházelo k nám nic nového, co bychom byli neměli následkem přímého styku s Francií. O přebírání francouzské theorie z Němec zpráv nemáme, za to působil u nás *vliv nizozemský*. Nejde tu o znamenitou skladatelskou školu nizozemskou, jejíž rozkvět počíná na začátku 15. století. O ní platí tolik, co o současné reformě francouzské notace: přišla pozdě. Ostatně vliv této školy byl vůbec velmi nenáhlý; vždyť ve Vídni u císařského dvora teprve za Maximiliana I., pána Burgundu, ustanoveni byli r. 1498 zpěváci s úkolem „auf brabandisch zu discantieren“. [2]) Avšak z doby před vznikem první školy nizozemské máme u nás stopy vlivu nizozemského, totiž traktát *H. de Zeelandia* s několika ukázkami notovými (s hollandským textem).[3]) H. de Zeelandia ve svém traktátu stojí zcela pod vlivem theoretiků francouzských (Johannesa de Muris, Filipa de Vitry): dělí konsonance na dokonalé (prima, kvinta, oktava a duodecima) a nedokonalé (tercie, sexta, decima), zakazuje parallelní postup konsonancí (kvarta není mu vůbec konsonancí), discant má začít vždy dokonalou konsonancí, užívat nejmenších intervallů a postupovat pokud možná v protipohybu ke cantu firmu a p. Avšak ani skladby k traktátu přidané nepřinášely k nám nového elementu; nesou na sobě patrné známky francouzského discantu.

Vedle těchto prostých přejímání hudba francouzská působila na naši hudbu i principielně: ne hotovými svými skladbami a theoriemi, nýbrž duchem své hudby a uměleckými svými zákony. K takovému vlivu však bylo napřed třeba českých umělců a českého domácího umění.

---

[1]) Není vyloučeno, že si písař (mnich) tropil smích z této novoty, a proto noty ty tak vyzdobil, což ostatně by na věci nic reměnilo. Jisto jest, že jsou psány podle zpráv o bílé notaci francouzské.

[2]) Ambros II, 476.

[3]) Rkp. univ. knih. XI E 9 ze začátku 15. stol. Traktát počíná: „Gaudent musicorum discipuli, H. de Zeelandia aliqua brevia tractat de musica“. Jméno netransskribujeme, ježto křticí jméno není známo (Henricus?). Viz o H. de Zeelandia Ambros II, 342—343, 405—409, kdež jsou otištěny ukázky hollandských skladeb z rukopisu toho.

Měla-li vzniknout česká skladatelská škola, bylo k tomu třeba podmínek nejen vnitřních, uměleckých, nýbrž i zevnějších, chceme-li třeba i finančních. Tyto druhé podmínky v náležité míře byly vyplněny v druhé polovici 14. století.

*Doba Karla IV.* působila tu nejvíce. Pokojná, dlouhotrvající vláda sama sebou byla příznivou podmínkou rozvoje dvorského života a tím i umělé hudby. Císařská hodnost Karlova učinila z tohoto dvora nejpřednější panovnický dvůr v Evropě, jenž svým leskem musil této představě vyhovovat. Bez hudby pak dovedl si tehdejší rytířský svět těžko představit nádherný dvůr. K tomu přistoupila osobní povaha Karlova, jež podporovala a libovala si v umění ze zájmu věcného, ne pouze na oko. Karel miloval umění a nelitoval peněz na ně. Bohatství pak a štědrost panovnická byly vždy nejlepším finančním podkladem uměleckého rozvoje. Byly tu tedy dány zevnější podmínky pro rozvoj umělé hudby a zpěvu jako nikdy před tím ani potom.

Korunovace Karla IV. r. 1347 odbyla se hudebně dosti jednoduše,[1]) teprve potom nastaly jiné časy, když Karel uvedl zemi do pořádku a mohl na Pražském hradě zřídit náležitý dvůr. *Z hudebníků dvorských* jeho doby zachovalo se nám i několik jmen: byli to bratří Svach, pro své umění zvaný „zlatá ruka", a Mařík, oba pištcové, a dva dvorní trubači Jan a Velek. Tito dva byli Karlovi asi milejší, dával si od nich hrát každého večera, jakož i při hostinách cizích hostí, ježto prý jich hra ho vytrhovala ze vší zasmušilosti a svou lahodností naplňovala ho novou chutí k práci po celodenní únavě. Uvedení pištci byli snad lepší umělci, aspoň Karel sám jim přiříká „mistrovství", kteréhož slova o milých svých trubačích neužívá. Platil však za jich umění všem náležitě. Trubačům dával ročně 20 kop gr. čes. z vinného ungeltu Starého města Pražského; plat pištců sice neznáme, avšak císař osvobodil je z milosti i od placení berní z jich domu v Hostomicích.[2])

Nade všechny asi vynikal hudec, jejž císař jmenoval *králem hudců.*[3]) I tento zvyk dostal se k nám z Francie, kde už r. 1295

---

[1]) František, FBB IV, 418: „hic sonus buccinarum et diversorum instrumentorum musicorum suaviter resonabat."

[2]) Glafey, Anecdota, Dresdae 1734, č. 309, str. 430. Zoubek, Virtuosové z doby Karla IV., Pam. Arch. VIII, 1870, 148. Kalousek, Otec vlasti Karel IV., v Praze 1878, 146. Pištci jmenují se k r. 1352, trubači k r. 1360.

[3]) Latině sluje „rex histrionum". „Histrio" musí tu být vzato ve smyslu hudce (hráče), neboť jinak náš „král" sluje v témž aktu vždy „figellator". V Cancellaria Johannis Noviforensis (Tadra, AÖG LXVIII) č. 128 skutečně položeno „histrio" na roveň slovu „figellator".

vyskytuje se „roi de menestriels“ (rex ministelorum), v Německu teprve r. 1400 „pfeifferkönig“.[1]) Karel sám asi poznal tento obyčej ve Francii a uvedl jej k nám. Tento hudec, asi šlechtického původu, byl u císaře pro lahodu své hry velmi oblíben.[2]) Jako krále měli ho býti poslušni hudci všeho druhu.

Současní naši hodnostáři duchovní nezůstávali pozadu za dvorem královským. Záliba v umění světském již v starší době jevila se u českého kleru.[3]) V době Karlově však vnikající k nám první známky renaissance odvrátily právě nejintelligentnější mysle od moralistního názoru k esthetickému pojímání života. O *Arnoštovi z Pardubic* nemůžeme v té věci mnoho říci. Jen tak zv. „Mariale Arnesti“, i když není dílem Arnoštovým, zajímá nás tu světským názorem na krásu panny Marie, důkazy, že panna Maria i podle těla byla nejkrásnější mezi ženami, a konečným růžencem, kde se oslavuje krása tváře, vlasů, očí, uší, rtů, hrdla, ramenou atd. panny Marie způsobem milostné tehdejší poesie.[4]) Arnošt v tomto spisu jistě rád čítal a tudíž možno z něho soudit i na jeho názor.

Důležitější jest pro nás *Jan ze Středy*, biskup Litomyšlský, potom Olomoucký, první ohlas probouzející se renaissance u nás světsky cítící, myslící i žijící.[5]) Miloval i hudbu, jak patrno už z jeho

---

[1]) Ambros II, 273.

[2]) Tadra, Summa cancellariae, v Praze 1895, str. 46, č. 64. Císař chválí jeho vytrvalost a popisuje jeho hru: „cottidiano virtutis affectu te nobis promptum exhibes resonantibus sonis et cotidiana suavitate mulcebris armonie, que tanto iocundius humanis auribus consueta modulacione illabitur, quanto digitorum tuorum subtilitas ex industria naturali et suffragio sciencie multis quesita laboribus cordarum differencias et tonorum conformitates difformes dulcis melodie simphoniis magistralibus ordinas.“ Na konec dává mu právo volně nakládati s dary, jež za svou hru obdrží od panovníků a šlechticů. Tituluje ho: „Dilecto nobis ... de ... figellatori familiari.“

[3]) Ambros II, 245 vypravuje, že klášter v Teplé má mědénou emailovanou mísu (tradice ji přičítá Hroznatovi), francouzskou práci 13. věku, kde jsou vyobrazeni též hudebníci a tanečnice (některé tančí na rukách, nohama vzhůru).

[4]) Lenz, Mariologie Arnošta z Pardubic, v Praze 1887, str. 106, 107, 246 a j. Lenz ukázal rozdílnost „Mariale Arnesti“, vydaného za Ferdinanda III. ze starého rukopisu, od musejního známého „Mariale Arnesti“ a dokazuje autorství Arnoštovo pro první tisk. Zdá se však, že to jest opis původu francouzského. Pro nás jest však zajímavým dokladem francouzského vlivu u Arnošta z Pardubic. Srv. zde str. 104. Co Lenz dokázal, dovodil znova M. Dvořák v ČČH VII, 451, nevěda patrně o dřívějším důkazu Lenzově.

[5]) Viz o něm podrobně v mém díle: Dějiny města Litomyšle I.

bombastického slohu, kdež hudební terminologie hraje velikou úlohu.[1]) V Kroměříži měl nějakého znamenitého sukcentora, jenž prý chrámový zpěv obstarával s obdivuhodnou dovedností („qui musice proporciones sic temperabat dulciter, ut suavitate sui cantus armonici anima nostra in gaudia nostra letaretur"). Jednou půjčil ho Velehradskému opatovi k slavnostní bohoslužbě, avšak tak prý se mu po jeho překrásném a líbezném hlasu stýskalo, že jej ihned žádal zpět.[2]) Mimo to měl u sebe dva hudebníky světské, hudce Filipa a Ješka, hrajícího na „české křídlo". Také tyto umělce půjčoval jiným, ale jen při zvláštních příležitostech a s velkými okolky, ježto prý málo kdo jest vlastně hoden slyšet tak mistrnou hru.[3])

Za krále *Václava IV.* nastaly opět jiné časy. Král nemiloval dvorské parády, ač všemožně hájil důstojnost svého dvoru. Raději se bavil se svými milci, vycházel mezi lid. Víme také pouze o trubačovi Janovi z r. 1396, jenž byl v královských službách. Byl to však asi jen řemeslný trubač, ne umělec.[4]) Současník králův arcibiskup *Jan z Jenštejna* byl z počátku horlivý hudebník, avšak známý převrat v jeho životě, kdy z veselého knížete stal se přísný mnich, odvrátil ho i od hudby. Jen „zpěvy Davidovy" (žalmy) zbyly mu z první doby.[5]) Jeho přítelem v starší době byl „magister Nicolaus, artista Pragensis", jemuž psával také o hudbě. Co však tu přesně znamená slovo „artista", lze těžko rozhodnout.[6]) Veseleji bylo snad na *dvoře moravském*. Markrabata Jan a Jošt podporovali hudbu. Po příkladě dvoru Karla IV. měli tu markrabové své trubače i pištce. První dostávali plat 20 hřiven o sv. Jiří a 20 hřiven o sv. Michalu; jmenovali se Martin, Mertein a Henrich, byli však Němci. Dva dvorní pištci, Chuncl a

---

[1]) Tadra, Summa cancellariae, v Praze 1895, č. 73, str. 47. Jan ze Středy posílá Arnoštovi z Pardubic výklad básní: „sonuerunt etenim michi nectaria labia dulcis melodie timbitum" a p.

[2]) Tadra, Cancellaria Johannis Noviforensis, AÖG LXVIII, č. 101, strana 89—90.

[3]) Ibidem č. 128 a 187. Půjčil je na svatbu své příbuzné Kláry do Kroměříže s velkým napomínáním, aby v radostech manželských nezapomínali na oba ty umělce i na jich honorář.

[4]) Tomek, Dějepis m. Prahy V, 49.

[5]) Viz o něm str. 40. Loserth, Codex epistolaris Johannis de Jenzenstein, AÖG LV, má několik zajímavých zpráv o uměnímilovnosti Jenšteinově (č. 13, 63, 65, 73).

[6]) Loserth, ib. č. 13 a 73.

„Oczaka“, z nichž druhý sнad byl české národnosti, měli ročně 36 hřiven, placených v týchž dvou terminech.[1])

Jak smysl pro umělou hudbu rostl, jak pronikalo i, jak bychom dnes řekli, hudební požitkářství, ukazuje nejlépe *Smil Flaška s Pardubic* (zemř. 1403) ve své „Nové radě“, kdež slavík radí králi lvu, aby na svém dvoře choval zpěváky, kteří dovedli by v dvojhlasu dojmout jeho srdce; též aby nástrojovou hudbu poslouchal, neboť ta „hlavu posílí“. Největší účinek má hudba prý v máji, když vše vyráží a celá příroda ozývá se zpěvem.[2])

Vidíme, že tento rozvoj zevnějších podmínek k pěstování hudby umělé přinesl s sebou především rozvoj *hudby instrumentální*. Není sice naší úlohou v tomto spise podávat dějiny tohoto oboru umělé hudby, nelze si ho však přece nevšimnout. Předně jest jisto, že rozšířenost a obliba hudby instrumentální musila působit i na umělý zpěv, na jeho útvary. Konkretně ovšem nemůžeme to dokázat proto, že vůbec nemáme notovaných památek instrumentální hudby umělé z té doby. Lze pak míti za to, že takových notovaných skladeb ani tehdy vůbec nebylo, neb byly-li, že byly velmi vzácny. Spočívala asi tehdejší hra na nástroje hudební pravidelně v improvisaci. Byl-li to

[1]) Brandl, Codex Moraviae XI, 386. Srv. d'Elvert, Gesch. d. Musik in Mähren I, 165.

[2]) Důležité toto místo „Nové rady“ (vyd. Gebauer, v Praze 1876, 145) zní:

Králi, buď vždy píle,
aby měl zpěvavé ptáky,
k tomu misterné zpěváky,
maje v tom své utěšenie,
v rozličných hlasiech proměněnie,
kdež každý zvláště svú notú
rovná sě s druhým v jednotu.
Slyš také hlasy lahodné,
jimiž tvé srdce odmladne
i tvé všecko přirozenie,
nebť jest to zdraví prodlenie.
Pištce, hudce ty měj také
od strun stroje všelikaké;
tiem sě tvá hlava posílí,
maje takú kratochvíli
od výborných hudeb hlasu,
najviec podletnieho času:
ježtoť ožívá kořenie,
veselí sě vše stvořenie,
když již máj v rozličném kvietí
draze veškеn svět osvietí,
již povětřie všady hladké,
v němž slyšeti pěnie sladké,
ve dne, v noci i v svítánie
od ptáčkuov milé zpievánie
v lesě, v háji i na poli,
v tom měj útěchu k svej vóli.

Zajímavy jsou i verše „Alana“ (Patera, Svatovítský rukopis str. 15):

Šestá musika pojide,
s hrdú myslí tam pojide,
v pravej rucě struny majíc,
v levé rucě křídlem hrajíc,
umieť všěch hlasuov proměny,
nízké, rovné, všie měny,
po všech hlasiech umie jíti,
všěchny piesně stvořiti.

solový nástroj, kde hudebník sám ukazoval co umí (jako máme zprávy o hudebnících na dvoře Karlově), mohl improvisovat hráč ovšem samostatně. Hry nástrojové užívalo se však velmi zhusta k *doprovodu zpěvu*. Jak takový doprovod vypadal, také přesně nevíme. Byly to však hlavně dva principy: buď (a to bylo staršího původu) hráč kráčel unisono se zpěvem nebo improvisoval ke zpěvu (cantus firmus) druhý hlas (discantus supra librum). K dvojhlasu nutila hráče často nejen jeho umělecká touha a schopnost ukázat něco samostatnějšího, nového, nýbrž i nedokonalost tehdejších nástrojů a hry. Zvláště recitační melodie minnesingrů bylo by bývalo velmi nesnadno doprovázet v unisonu. Zvláštní náhodou to, čeho se při umělé hudbě musíme jen domýšlet a označovat zcela všeobecně, budeme moci vyložit při hudbě lidové mnohem konkretněji: i vliv hudby instrumentální na lidové melodie i způsob doprovodu lidového zpěvu.

Poněvadž nemáme instrumentálních skladeb z doby předhusitské, mění se dějiny hudby instrumentální v dějiny *hudebních nástrojů*. Zde chci aspoň v hlavních rysech ukázat rozmanitost a bohatství hudebních nástrojů užívaných u nás ve 14. století, abychom aspoň viděli, co všechno mohlo mít vliv na vývoj našeho zpěvu. První zprávy sahají sice již do 11. století, avšak zde se chci přidržet jen zpráv od počátku vlády krále Václava II.,[1] neboť odtud jdou již nepřetržitě a dávají nám celkový obraz.[2]

---

[1]) Chci tu uvést dvě nejdůležitější zprávy o nástrojích z té doby: o vjezdu krále Václava II. do Prahy r. 1283 vypravuje Petr Žitavský: „Tympana tanguntur, cithare quoque percutiuntur, voxque tube resonat sonitum, lyra tacta retonat, mox mimi saltant, gaudet chorus, organa cantant, arridet genti veniens rex" (FRB IV, 20). Při korunovaci r. 1297 uvádí týž kronikář (ib. 75) tyto nástroje: tympana, nabla, chori, tuba, sambuci, sonori, rota, figella et lyra („resonant dulcedine mira").

[2]) Z literatury nejdůležitější: Dlabač, Etwas über die Instrumente der slavischen Völker, besonders der Böhmen, Riegger, Materialien VII, 1878, 94. Jireček J., O hudebních nástrojích staročeských, Pam. Arch. X, 423—432. Nejlepší stať („Hudební nástroje a hudebníci") má Č. Zíbrt v knize: Jak se kdy v Čechách tancovalo, v Praze 1895, kniha II. kap. 1. pro svou úplnost i přidané obrázky. Dosavadní práce trpí nedostatkem pro hudebníka dosti citelným: jednostrannou methodou filologickou. Máme z doby té celou řadu jmen, jež nám však povědí velmi málo, což se zhoršuje ještě neustáleností názvů středověkých. Dosavadní úsilí badatelské obracelo se k tomu, vyložit tato jména a vysvětlit tvar jimi značených nástrojů. Kdyby to bylo možno, bylo by to ovšem nejlepší rozluštění; bohužel jest to však počínání z pravidla marné. Jména nástrojů jsou dnes pro nás prázdná slova, jež snad dovedou poučit filologa, ne však hudebníka. Pro tohoto jsou daleko důležitější *obrázky* nástrojů, kde vidíme tvar, ať už se nástroj

Mezi nástroji doby předhusitské u nás zastoupeny jsou všechny jich hlavní rody, jak je známe dosud: bicí, dechové (píšťalové a trubkovité) a strunové (drnkací a smyčcové). Nejrozšířenější název pro všechny obory byla „hudba a pištba", ač tu zastoupeny jsou jen dva z hlavních rodů.

Za nejstarší nástroje hudební pokládají se *bicí*. U nás vyskytá se z nich typický *buben* už v 12. století. V 14. století byl však buben nástrojem skutečně hudebním, užívaným nejen při pochodech vojska, slavnostním uvítání a p., nýbrž i při provozování hudby umělé.[1]) Pravidelně doprovázel hru píšťalovou při tanci.[2]) Byl to malý buben, jejž měl bubeník (někdy byla jím i žena) zavěšený kolem krku a bubnoval naň dvěma paličkami zcela po našem způsobu.[3]) Někdy však užito i malého bubnu na způsob velkého a tlouklo se do něho jen jednou paličkou.[4]) Jindy zase položil si bubeník na kolena dva takové bubny a tloukl do nich na způsob dnešních timpanů.[5]) Máme tu tedy všechny dnešní formy bubnových nástrojů. *Kovové* nástroje bicí známe pak dva: zvonky byly bez srdce a tlouklo se na ně paličkou jako na jiný nástroj bicí,[6]) kovový trojúhelník pak pověsil se na nit a bilo

---

ten jmenoval tak nebo jinak. K jakým výsledkům možno tu dojít, ukázala nejlépe práce Ed. Buhleho, Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters: I. Blasinstrumente, Leipzig 1903, kde seskupil vyobrazení podle principů hudebních a technických a obdržel hudební obrázek velmi pěkný, ač nástroje jmenuje zcela všeobecně jen podle jich znaků. Takové práce bude třeba i pro naše nástroje 14. věku. Obrázky vydal většinou Zíbrt ve své knize, kde také s úspěchem slučuje některá jména v skupiny. Pokusil jsem se tu tedy rozdělit nástroje ty tak, jak toho vyžaduje hudební, technický a historický význam každého nástroje, podle obrázků a historických zpráv. S jakou opatrností jen lze užívat takových středověkých obrázků a že tu nutno počítat s fantasií umělcovou, netřeba ani podotýkat. Realistický však tah umění středověkého dává tu silnou oporu tomuto bádání. Jistě však pravděpodobnost vyobrazení ocení hudebník daleko lépe než filolog i než historik výtvarného umění. Jména nástrojů byla příliš neustálena, ač methoda Zíbrtova mnoho vyjasňuje.

[1]) Srv. přísloví Smila Flašky z Pardubic: „stála hra, buben se otrhl". Doklady o užívání bubnu v 12.—14. století má Zíbrt str. 35 a pozn. X.

[2]) Doklady Zíbrt 21—22, pozn. str. VI.

[3]) Vyobrazení z Liber viaticus 14. století Zíbrt str. 36, č. 32.

[4]) Vyobrazení z 15. století (bible Kutnohorská) Zíbrt str. 37, č. 33.

[5]) Vyobrazení z Olomoucké bible 1417 Zíbrt str. 38, č. 36.

[6]) Žaltář Klementinský: in cymbalo bene sonantibus = „v zvonciech bez srdec dobře vznících". Wittemberský žaltář má tu název „skrovadnice". Srv. Engel, Essay on the history of musical instruments obr. č. 99. Doklady o „skrovadnici" Jireček l. c.

se do něho železnou tyčinkou. Tento druhý nástroj slul podle své podoby pravděpodobně „střmen.“[1])

*Píšťala* byla velmi oblíbený nástroj hudby umělé i lidové, užívaný zvláště při tanci.[2]) Zachovalo se vyobrazení takové píšťaly na způsob klarinettu[3]). V hudbě umělé dostala různý tvar a jméno; nechybíme snad, přičteme-li sem šalměj (chalémie)[4]) a flétnu (floitnu),[5]) ač víme o nich jen jména. V Praze r. 1397 vyráběl „floitny“ mistr Mikuláš. V lidové hudbě zase vznikly tehdy již zárodky dud s primitivním měchem a jednoduchou píšťalou.[6]) Vlastní dudy známe až z 15. století.[7]) Umělé dudy v cizině slují „chorus“;[8]) znamenal li název ten u nás („kor“) týž nástroj, užívalo se ho u nás velmi často již od konce 13. století.[9]) Sem náležejí též varhany, o nichž jsme již mluvili jinde.[10])

*Trub* známe několik druhů. Obyčejných trub užívalo se v bojích, při vítání, při poselství, signalech a p.[11]) Nejjednodušší byla dlouhá na konec jen něco málo se rozšiřující trubka na způsob známé trouby andělské.[12]) Jiná trouba, značně dlouhá, byla zahnuta, rozšiřovala se však jen zneenáhla a končila bez širšího okraje.[13]) Byly však i krátké trubky zcela volně k jedné straně zahnuté na způsob

[1]) Vyobrazení z Olomoucké bible 1417 Zíbrt str. 38, č. 36. Gesta Romanorum: „ochochule na střmeni bila jest“, „ochochole zpievá na střmen“ (Jireček l. c.). Srv. Zíbrt str. 36.

[2]) O pištcích doklady u Zíbrta str. 22 a 31. Na př. v Heřmanicích u Litomyšle už r. 1310 při povodni utonul „tanec i s pištcem“ (Dalimil, FRB III, 221).

[3]) Vyobrazení z Liber viaticus, Zíbrt str. 36, č. 32.

[4]) Vyobrazení francouzské „chalémie“ u Gaye, Glossaire arch. du moyen âge et de la renaissance, Paris 1887, I, 308. V Bohemáři tibia = šalměj. Srv. Zíbrt str. 32.

[5]) R. 1389 „Velík, ježto umie pískati na floitnu a rád bývá v Prčici, jest zloděj“ (Mareš, Popravčí kniha pánů z Rožmberka 1878, str. 2). Tomek, Dějepis m. Prahy II, 375.

[6]) Vyobrazení z Olomoucké bible 1417 Zíbrt str. 38, č. 36. Skutečné dudy z r. 1480 tamtéž str. 33, č. 23.

[7]) Zíbrt str. 32—33 připojuje k dudám 14. věku (asi právem) nástroj „kozice“, doložený v Bohemáři (buctuca).

[8]) Engel, Essay on the history of musical instruments obr. č. 88—90.

[9]) Doklady Zíbrt str. 33 (k r 1297, 1311 a j.).

[10]) Str. 91.

[11]) Hojné doklady u Zíbrta str. 33—34.

[12]) Vyobrazení z Velislavovy bible (13. století) Zíbrt str. 35, č. 29.

[13]) Vyobrazení z maleb Karlštejnských str. 35, č. 30.

kravského rohu.[1]) Rytířští trubači, odění v pestré roucho, troubili zároveň na různé druhy trub.[2])

Nejobtížnější jest určení *nástrojů drnkacích* pro jich množství v té době, zvláště však pro neustálenost jich tvarů i názvů. Byly dvě hlavní kategorie: harfová a loutnová. Vlastní harfy byly velké nástroje dnešním harfám podobné. Hráč drnkal na ně jen jednou rukou, kdežto druhou držel rukověť upevněnou nahoře na okraji harfy.[3]) Menší harfové nástroje byly „žaltáře" (psalteria), opět různého tvaru: buď prostý čtverhran s resonančním otvorem a k hráči sůžený,[4]) neb skutečná malá harfa.[5]) Hrálo se na ně různě, jednou[6]) neb oběma rukama,[7]) někdy též dvěma tyčinkami.[8]) Druhá kategorie nástrojů o stejně dlouhých strunách měly podobu buď loutny[9]) neb v obou polovicích stejně rozšířených houslí[10]) a lišily se zvláště počtem strun. Různost tonů však u všech těchto nástrojů dosahovala se applikací. Mimo to máme vyobrazení nástroje drnkacího na způsob pozdější niněry.[11])

Názvy pro tyto různé druhy drnkacích nástrojů jsou velmi rozmanité, uvedu proto jen nejdůležitější: kobos (kobza),[12]) lučec (patrně z luku),[13]) rota (název původu brittského, k nám se dostal z Francie),[14])

---

[1]) Vyobrazení z Velislavovy bible Zíbrt str. 35, č. 28 a č. 29, z Olomoucké bible 1417 tamtéž str. 38, č. 36.

[2]) Na vyobrazení tří trubačů ve Velislavově bibli (Zíbrt str. 35, č. 29) mají dva trubači dlouhé rovné trubky, třetí zahnutý roh.

[3]) Vyobrazení z Velislavovy bible Zíbrt str. 31, č. 18 a 19.

[4]) Vyobrazení z rukopisu kapitulního Zíbrt str. 30, č. 16.

[5]) Vyobrazeni z Velislavovy bible Zíbrt str. 29, č. 15, z passionálu Kunhutina ib. str. 32, č. 20 a 21, z malby Karlštejnské ib. č. 26.

[6]) Zíbrt str. 30, č. 16.

[7]) Zíbrt str. 30, č. 17 (ze „Zrcadla lidského spasení").

[8]) Zíbrt str. 29, č. 15 a str. 34, č. 27.

[9]) Vyobrazení z Olomoucké bible Zíbrt str. 38, č. 36.

[10]) Z Velislavovy bible Zíbrt str. 23, č. 5, 6, z passionálu Kunhutina ib. č. 7.

[11]) Z malby Karlštejnské Zíbrt str. 27, č. 10.

[12]) V nejstarším překladě bible kobos = cymbalum (Jireček, ČČM 1864, 140), v Bohemáři kobez = nabulum (L.fil. 1892, 490). Dlabač (l. c. 94) vidí v kobze nástroj ze dìbánu na vodu. O slovanské kobze Zíbrt str. VI, pozn. 22.

[13]) V Bohemáři lučec = lyra (Lfil. 1892, 490), v Jetřichu Berúnském „dva hudečky majíce tak drahá lučečky" (Arch. Slav. Phil. XIII, 18).

[14]) V Bohemáři cithara = rota (l. c.), v nejstarším překladu bible „zvukem rotným hudúce" (in citharis concrepantes), „na rotách" (in lyris). Petr Žitavský k r. 1297 „rotta". — Citharu zná už Kosmas k r. 1107 (FRB II, 157).

ručnice (lat. cithara nebo nablum),[1]) loutna (v Praze byl zvláštní zhotovitel louten),[2]) kvinterna (na ní hrálo se r. 1380 ve vsi Svémyslicích k tanci; Machaut jmenuje ji k r. 1364).[3]) Vedle žaltáře[4]) bylo u nás nejoblíbenější křídlo (ala), jehož jeden druh dostal jméno *české křídlo;* snad jediný to nástroj českého původu.[5])

Konečně měli jsme tehdy i nástroje smykací, avšak jen jeden rod, totiž *housle.* V tvaru jich nebylo podstatného rozdílu, leč že se corpus houslí někdy velmi zveličil a třebas až zaokrouhlil.[6]) Resonanční otvory byly jednoduché řezy po obou stranách kobylky.[7]) Struny byly též čtyry, avšak někdy i méně (housle o 2 nebo o 3 strunách sluly „rybebka" podle francouzského rubèbe).[8]) Smyčec (figella) karakterisoval v očích tehdejšího lidu housle tak, že i nástroj sám zván byl „figella" a hudec „figellator."[9]) Jinak slovo „housle" užívalo se pro celou skupinu nástrojů.[10]) Zvláštním znatelem houslí byl známý nám už Hieronymus de Moravia, mnich Pařížský, v jehož traktátu De musica nalezneme stať, vtipně nazvanou první školou na housle.[11])

Některá vyobrazení ukazují nám celou skupinu hráčů, tedy jakýsi *orkestr.* Avšak toto hromadné hraní na nástroje bylo pouhým seskle-

---

[1]) V nejst. překladě bible: „zpievajících . . na ručniciech" (canentium . . . in cithara), „hudúce . . . v ručnicě" (in citharis), „na ručniciech" (in nablis), „zvukem ručničným" (nablis).

[2]) Tomek II, 379, 381 („lauteniste"). Acta visit. 1380, fol. 64b: „transit per villam tangendo lautnam et quinternam".

[3]) Acta visit. 1380, fol. 83: „invenit ipsum . . quinternam tangentem ad publicam coream". Srv. ČČM 1878, 88.

[4]) V žaltářích užívá se pro týž nástroj jiných jmen: „desětistrun" je pouhý překlad slova „decachordum", „slavník" nahrazuje slovo „žaltář" jen v žaltáři Klementinském.

[5]) „Ala boemica" v Cancellaria Johannis Noviforensis, Tadra, AÖG LXVIII, č. 128, str. 103. V Bohemáři ala = křídlo, v Alanu „křídlem hrajíc" (Patera, Rkp. Svatovítský 1886, 15). „Ala" jmenuje se již u Petra Žitavského (FRB IV, 43).

[6]) Vyobrazení z Karlštejna u Zíbrta str. 28, č. 13.

[7]) Vyobrazení z Velislavovy bible ib. č. 8, z Karlštejna ib. č. 9, z Olomoucké bible str. 38, č. 36.

[8]) Vyobrazení z passionálu Kunhutina Zíbrt str. 29, č. 14. Bohemář má „rybelka". Machaut uvádí též rubèbe (ČČM 1878, 88). Nejspolehlivější zprávy o rybebce uvádí Hieronymus de Moravia ve svém proslulém Tractatus de musica.

[9]) Figella už u Petra Žitavského k r. 1297.

[10]) V nejstarším překladě bible „rozličné húsle" (diversi generis musicorum), „húslky desaterých strun" (passionál). Gesta Romanorum: „když koli v struny (húsliček) udeřím, ihned sladký hlas z nich vynde".

[11]) Riemann, Geschichte der Musiktheorie, Leipzig 1898.

ním téže melodie v unisono (v oktávách). Nebylo tu ani dvou nejzákladnějších podmínek pro vznik orkestru: nešlo ani o vícehlasou hudbu (polyfonii) ani o střídání se zvuků různé kvality (instrumentaci). Proto sestavování nástrojů do skupin bylo zcela nahodilé, bez uměleckého významu. V Olomoucké bibli z r. 1417 máme takový obrázek: kolem krále Davida[1]) seskupeno šest hudebníků, dva s nástroji bicími (kotle a stři̊men), třetí s píšťalovým (v podobě dud), čtvrtý se skřivenou troubou, pátý s drnkacím nástrojem strunovým s okrouhlým zvukovým otvorem (drží nástroj za krk a drnká po jeho 4 strunách tyčinkou), šestý s houslemi (o 3 strunách).[2]) Ve Velislavově bibli čtyři dívky hrají na strunové nástroje, tři na drnkací a jedna na housle.[3]) Totéž vidíme i na obrázku v passionálu Kunhutině (z r. 1312).[4]) Stereotypní jest spojení píšťaly s malým bubnem v hudbě lidové, a sice když se hrálo k tanci, při čemž asi měl buben za účel dodržovat přesněji taneční rhytmus, než by bylo možno samotné píšťale. Jen takové neumělecké důvody vedly k spojování nástrojů v celek.[5])

---

Vnitřní podmínky ke vzniku české školy skladatelské dány byly ve 14. století měrou více než uspokojivou. Základním útvarem hudebním byl tu *zpěv liturgický*, jenž měl svou tradici, o kterou se mohl skladatel opřít. Tato tradice nevedla však k šabloně, poněvadž se osvěžovala vlivy jinými. Nejstarší byl vliv *zpěvu lidového*; sloučením jeho se zpěvem liturgickým vznikly nejstarší útvary naší hudby umělé: tropy českého původu. Minnesingři v druhé polovici 13. století změnili interess na látce zpěvu umělého: nabývá platnosti umělý zpěv světský, umělý zpěv duchovní pak nese se směrem zpěvu světskému velmi blízkým (erotičnost a kult panny Marie). *Vliv německý* byl vliv náhlý, zakládající u nás něco, co nebylo dříve známo. Proto nemohl působit blahodárně, nemohl osvěžit naši hudbu, nýbrž přinesl

---

[1]) Obyčejně se říká, že dává takt (zvedá ruku), o čemž lze pochybovat.

[2]) Vyobrazení u Zíbrta str. 38, č. 36.

[3]) Vyobrazení u Bauma, Pam. Arch. X, příl. tab. 23.

[4]) Vyobrazení u Wocela, Pam. Arch. IV, 1860, I, příl.

[5]) Machaut (ČČM 1878, 88) vypisuje velmi mnoho jiných nástrojů, jež prý v Praze viděl. Jest to však parádní seznam nástrojů, jenž měl ukázat Machautovy vědomosti, proto v jeho užívání pro nás třeba velké opatrnosti a střízlivosti.

k nám prostě cizí výtvory, jež naší hudbě vnutil. Proto z minnegesangu zdomácnělo tolik hudebních motivů, tedy vlastního obsahu hudby německé. Emancipace z tohoto vlivu byla přední podmínkou ke vzniku školy české; dokud toho nebylo, netvořili Čechové podle vzoru minnegesangu, nýbrž tvořili minnegesang sám, jako jsme viděli u Mülicha von Prag.[1]) Dotud Čechové neměli výběr, znali minnegesang jako hotovou věc a také jako hotovou věc jej přijali. Bylo třeba vlivu nového, jenž by se s vlivem starším skřížil a dal našim hudebníkům příležitost srovnávat, vybírat si a tím i povzbuzovat k tvorbě samostatné. Tuto zásluhu o emancipaci naší hudby z výlučného vlivu německého získal si *vliv hudby francouzské.*

Viděli jsme, že také z Francie přešly k nám hotové již nápěvy. To však dálo se přece jen řidčeji a, což je nejhlavnější, nemohlo míti těch následků jako dříve při přebírání skladeb německých. Minnegesang u nás působit nepřestal a přestat nemohl, nové skladby francouzské stály tu vedle skladeb německých. Český hudebník mohl a musil porovnávat, viděl, co je spojuje a rozlišuje. Poznáním rozdílů mohl teprve rozpoznávat věci hlavní od vedlejších, ze slepého přejímání hotového umění mohl vzniknout teprve vlastní *vliv principů*, řídících jedno i druhé umění. V tom okamžiku pak počíná *samostatná česká škola skladatelská.*

Ve skladbách této naší domácí školy uvidíme všechny dosud uvedené vlivy: ze zpěvu liturgického hudební karakter, z minnegesangu hudební motivy a formu leichu i třídílné strofy, z hudby francouzské mensuru, dvojhlas, rythmickou rozmanitost (naproti recitativní jednotvárnosti minnegesangu), především však hlavní princip zpěvu francouzského: silný vliv zpěvu lidového, jenž ujasňoval a srozumitelnějším činil i melodické prvky vzaté z liturgického zpěvu a minnegesangu. Lidový vliv dodal skladbám těm něco nového, co v cizině nenalezáme a co možno nazvat specifickým karakterem tehdejší naší hudby. Bylo to v době, kdy česká národnost dospívala k vysokému stupni uvědomění, kdy boj o národní rovnocennost zachvátil všechny vrstvy nadšením národnostním. Této náladě, z níž vyrostly nejčeštější

---

[1]) V tom působil vliv minnegesangu zásadně jinak na hudbu naši než na naši literaturu. V literatuře stačil zevnější moment (zvláště neznalost němčiny), aby vznikly *překlady* německé skladby do češtiny. Překladatel středověký počínal si pak tak volně, že sám svůj překlad pokládal za dílo samostatné, což ho potom vedlo k skutečné samostatnému tvoření. Toho však v hudbě nebylo, nápěvu každý rozuměl, takže nebylo tu zevnějšího popudu, nějaké praktické nutnosti k tvoření nových zpěvů.

hlavy našich dějin, nemohli se uzavřít ani čeští skladatelé. Jarní čerstvost, vanoucí u nás na konci 14. století jako první známka blížícího se plného probuzení v husitství, zanechala svou stopu i v dodnes krásných českých skladbách té doby.

Náš umělý zpěv v druhé polovici 14. století vykazuje dvě formy umělecké: leich a píseň. Již Notker činí rozdíl mezi těmito dvěma druhy umělé poesie a tudíž i zpěvu (líed a léicha). *Leich* jest zpěv, v němž struktura formy a tudíž i nápěv neopakuje se pravidelně, nýbrž různé útvary jsou tu prostě k sobě přiřaděny. Jest to řetěz melodií, které mohou býti k sobě v nějakém vztahu, avšak u nichž převládá rozmanitost v ústrojí jednotlivých částí. Naproti tomu *píseň* jest skladba strofická, v níž k ustálené melodii zpívá se řada slok.[1] Určiti hranici mezi leichem a písní lze různým způsobem. My nejlépe přidržíme se dělidla, jež na konci 14. věku bylo, ne-li všeobecné, tedy přece nejdůležitější. V církevním básnictví typický tvar leichu jest sekvence (prosa), kde vždy dva texty zpívají se touž melodií, tyto pak jsou prostě vedle sebe položeny (srv. str. 28.). Tato forma byla velmi oblíbena i u minnegesangu, a sice v epickém i lyrickém básnictví. To jest nejznámější tvar leichu. Leich mohl však míti i jiný tvar: strofy mohly býti složeny písňově, t. j. každá strofa měla samostatnou, třeba zcela písňovou (na př. čtyřveršovou) formu, avšak každá strofa měla tvar jiný a tudíž i jinou melodii. Tato forma jest původní forma leichu, vzatá z poesie bretonské, avšak její rozkvět spadá v 12. století. V našem zpěvu již se nevyskytuje. Dreves a j. jmenují leichem i trojdílnou píseň větších rozměrů, ne však zcela právem. Ovšem také zde jest vlastně několik (aspoň dvě) melodií vedle sebe a jest to tudíž leich, avšak velmi záhy přece toto složení vzato bylo za jednotku, z dvou melodií stal se celek, podle něhož se zpívaly další strofy. My proto leichem budeme nazývati (tak rozuměj slovu tomu již i nahoře, kde ho bylo užito) jen skutečný řetěz melodií, písní pak všechen strofický zpěv o stejné melodii, ať už jest forma strofy umělá (trojdílná a j.) neb prostá (čtyřverší a j.). Poněvadž však starší útvary leichu k nám se již nedostaly (i ve Francii a Německu už v 14. věku zanikly), objevuje se u nás leich vlastně již jen v poslední své fási, totiž ve formě sekvencové. I tato forma světského leichu však na počátku 15. věku zmizela, tak že české leichy jsou poslední dozvuky této formy. Jen liturgická sekvence zachovala leichovou formu až do 16. století, kdy

[1]) Wolf F., Uiber die Lais, Sequenzen und Leiche, Heidelberg 1841.

Tridentinum vyloučilo ji mimo čtyry výjimky i z kostela. Hudebně byl leich dosti problematické ceny, bylo to pouhé potpouri motivů. Uvidíme však, kterak skladatelé naši 14. věku hleděli skladby ty uceliti navracováním se k motivům dřívějším, čímž leich dostal povahu jakéhosi primitivního ronda.

Leich dostal se k nám z Německa, z minnegesangu a z liturgické sekvence, avšak hned předem třeba vytknouti jeden základní rozdíl. Poesie latinská měla určitou, dlouhými věky ustálenou *prosodii*. Také v německém minnegesangu ustálila se jistá, třebas primitivní pravidla metrická („senkung" a „hebung"). Poněvadž básníci tehdejší byli většinou i skladatelé, odpovídalo pravidelně ústrojí melodie těmto požadavkům metrickým. Proto chceme-li transskribovati melodii minnegesangu v naše notové písmo, třeba dbáti velmi pilně metra slovního. [1]) U nás bylo však jinak. Nevíme o žádném metrickém pravidle, jímž by se bylo řídilo staročeské básnictví; poesie 14. věku u nás vystačuje pouhým počítáním slabik bez ohledu na přízvuk a délku. Ani theorie 16. věku neví ještě o požadavcích deklamace podle přízvuku (Blahoslav). Melodie našich zpěvů umělých jsou proto hudebnější než současné melodie minnegesangu. Při špatné často deklamaci jest melodie českých leichů i písní složena zcela pravidelně podle požadavků hudebních. Toto poznání pak jest velmi důležito pro transskripci našich zpěvů. Struktura melodie nám musí býti hlavním voditkem, text nás poučuje jen o architektonice (podle verše, rýmu a pod.). Proto naše transskripce liší se od německých. Podávám zde vždy původní zápis, jímž lze kontrolovati transskripci, přidanou pro snadnější porozumění.

*Mistr Záviš* jest *první* jménem nám známý *český skladatel*, jenž však i věcně zahajuje dějiny naší umělé hudby v druhé polovici 14. století. Ze všech totiž skladeb, nám z té doby zachovaných, repraesentují skladby Závišovy nejstarší periodu.

O životě jeho víme jen tolik, že studoval na Pražské universitě fakultu svobodných umění, na níž r. 1379 stal se bakalářem a roku 1381 mistrem. Neodešel však potom z fakulty, nýbrž byl tu professorem ještě r. 1387. [2]) Potom o něm zprávy mizí až do začátku 15. století,

---

[1]) Viz o tom na str. 103, pozn. 1. Někteří však ženou i tuto věc do extremu a pokládají i mensurované zápisy za neumy, proti čemuž vzniká zase jistě oprávněná opposice (srv. nejnověji H. Rietsch, Die deutsche Liedweise, Leipzig 1904, str. 218 proti Riemannovi a Rungemu).

[2]) Monum. Univ. Prag. I, 185, 196, 252. R. 1387 zvolen byl za examinatora ke zkoušce bakalářů z mistrů národa českého. Že náš Záviš a tento mistr a

kdy se připomíná k r. 1408. Byl tehdy kanovníkem a, což znamená pro nás velmi mnoho, přívržencem hnutí pokrokového, reformního. [1]) Dočkal-li se bouří husitských, nevíme. Počítáme-li jeho léta podle normálních let bakalářů, bylo mu při smrti Husově teprve asi 60 let.

Důležito jest rozhodnout, v kterou dobu spadá jeho činnost skladatelská. Záviš byl nejen skladatel, nýbrž i básník, napsal si sám text k své milostné písni „Již mne vše radost ostává", v níž nazývá sám sebe „žákem". Z toho patrno, že tato skladba vznikla před r. 1379, tedy někdy v letech 70tých na samém konci života císaře Karla IV. [2]) Pro podobnost motivů bychom směli do téže doby položit i jeho liturgické zpěvy; že však skutečně v té době vznikly, dokazuje srovnání jich začátků dále uvedené: milostná píseň počíná takovým variantem Závišova motivu liturgického, který předpokládá napřed formu liturgickou. Jest tedy milostná píseň mladší neb (a to se zdá pravdě nejpodobnější) současná s jeho skladbami liturgickými. Komponoval tedy Záviš v letech 70tých 14. století, kdy skutečně se po kostelích zpívaly zpěvy nové, umělé. Když se stal mistrem a professorem, opustil snad skladatelskou dráhu.

Dosavad znám byl „Záviš žák" jen z literární historie jako básník milostné písně. Jeho báseň jest velmi umělá, pod vlivem západní poesie, přeplněná školskou učeností. Když však nyní známe i jeho církevní skladby, musíme říci, že byl především skladatelem, kdežto básníkem teprve v druhé řadě. Kdyby byl skladatelem ve smyslu minnesingrů, jimž šlo především o text, a nápěv tvořili neb

---

professor jest jedna osoba, soudím z těchto dvou nápadných okolností: při skladbách Závišových zapsáno jeho jméno vždy „Zawissius", což jest latinisace jména velmi neobvyklá; (rkp. Třeboňský z 15. věku skutečně to již opravuje v „cancio Zawissonis", což se vyskytá i v rukopise Vyšehradském při zpěvích o rorátech (15. věku), totiž „Alleluia Zawissonis". Avšak při skladbách, tedy asi původním pojmenování, sluje autor „Zawissii Kyrie" a p. Táž nápadná latinisace objevuje se důsledně při jménu našeho mistra: Zawischius, Zabicius, Zabyssius. Druhou nápadnou okolností jest to, že se v zápisech universitních nedává mistru Závišovi žádného označení jiného (podle rodiště neb pod.), což je v 14. století velmi vzácné, a ukazuje to, že muž, jenž mohl se nazývat vždy jen „mistr Záviš", byl osobností známou. Konečně i čas, kdy se vyskytá poprvé bakalář Záviš, shoduje se zcela s dobou, kam bychom musili položit skladby „žáka" Záviše.

[1]) Palacký, Documenta str. 342 při výslechu z kacířství podezřelého faráře Abrahama.

[2]) Mnichovský rukopis jeho písně milostné náleží do 14. století, jazykové starobylé tvary ukazují též na dobu spíše starší než mladší. I to ukazuje k mladým létům Závišovým.

přidávali jen z nutnosti, aby se text mohl zpívat, sotva by byl komponoval na liturgické texty, při čemž básník neměl vlastně co činiti. To byl úkol ryze hudební. Srovnáváme-li jeho báseň a jeho nápěvy, musíme také říci, že byl lepší skladatel než básník.

Dochovalo se nám pět skladeb Závišových, z nichž čtyři jsou kostelního rázu liturgického a jedna textu sice světského, milostného, avšak hudebně velmi blízká oněm čtyrem skladbám.
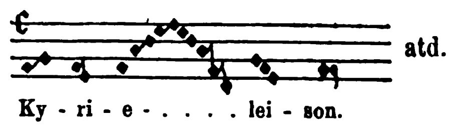
Tyto čtyři skladby podařilo se mi nalézt v rukopise Vyšehradském (viz zde str. 6.); to teprve umožnilo zařadit Záviše do dějin naší hudby. Snad dalším pátráním objeví se i jiné stopy jeho činnosti. Úmyslně nepřiřekl jsem Závišovi nic jiného, než co jsem našel přímo s jeho jménem. Rukopis Vyšehradský (15. věku) předpisuje hned na fol. 3a při sobotním rorate „Alleluia Zawisonis"; fol. 110a až 110b má „Kyrie Zawissii" (t. j. druhé Kyrie interpolované), fol. 159a „Zawissii" Kyrie první, po němž bezprostředně následuje Gloria (fol. 159a—162a); konečně fol. 182a—183b obsahuje „Zawissii alleluia", již v předu citované. Závišova píseň milostná obsažena jest ve třech rukopisech: třeboňském, olomouckém a zlomkovitě v mnichovském. Tento zlomek [1]) jest pro nás nejdůležitější, neboť jest celý notován.

Že jsou to skladby jednoho autora, ukazuje mimo svědectví rukopisů i manýra skladatelova, že oblíbil si jeden motiv, jehož užil ve všech těchto skladbách, ovšem v různých variantech. Pravidelně tím

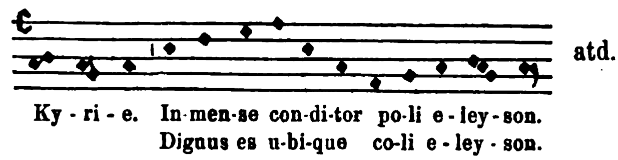
[1]) Našel jej a otiskl J. Truhlář, Zlomek Závišovy písně Mnichovský z 14. věku, ČČM 1885, 109—13. Z rukopisu Olomouckého vydal text Nebeský, ČČM 1851, IV, 121. Rkp. Třeboňský A 4 z 15. stol. má nad první řádkou nápěv s nadpisem „Zawissonis cancio de amore mundali". Z něho text uveřejnil Fejfalík, Altčechische Leiche, Lieder etc., SBer. Wien. Akad. 1862, 676. Zlomek Mnichovský (rkp. dv. knih. 8348, fol. 132b) byl vepsán do nějaké latinské postilly; někdo píseň odtud vytrhl, a začátek, psaný po druhé straně latinského textu, jejž nemohl bez poškození postilly vytrhnout, přetrhl. Tím porušena někde zřetelnost notace, což způsobilo četné chyby v notaci vydání Truhlářova. Zde užívám původního rukopisu Mnichovského, z něhož jsem také píseň znova otiskl na konci knihy v příloze spolu s ostatními skladbami Závišovými. Zajímavo jest ještě připomenout, že rukopis Mnichovský náležel kdysi augustinianskému klášteru Mnichovskému (Ad bibliothecam conventus Monacensis Ord. Erem. S. P. Aug.), kdežto Třeboňský klášteru téhož řádu v Třeboni. Citáty z písně, jež zde uvádím, transskribuju v chorální notu pro snadnější srovnání s citáty ze skladeb kostelních, touto notou notovaných; původní notaci podržel jsem v příloze.

všechny Závišovy skladby začínají, rozvedení motivu i přiřadění další je však jiné. Začínají jeho skladby takto:
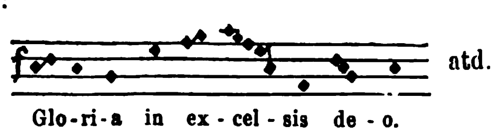
I. První Kyrie (prosté):
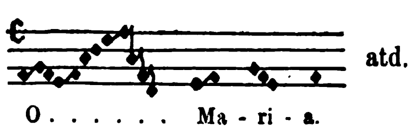



II. Druhé Kyrie (interpolované):



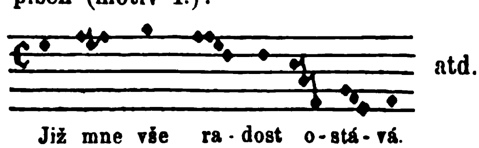

III. Gloria:




IV. Alleluja:
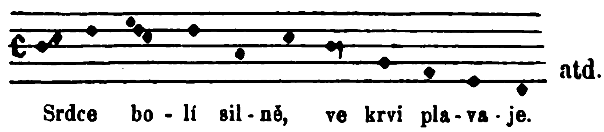



V. Milostná píseň (motiv I.):



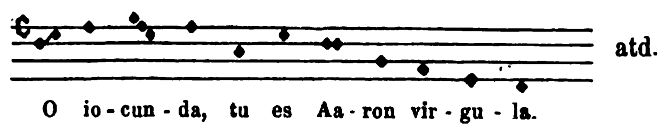

Touto shodou motivů jest snad totožnost autora Záviše prokázána. Všechny skladby mají však i jiné společné znaky, prozrazující jednoho původce a karakterisující tehdejší naši českou školu skladatelskou. Skladby Závišovy, jak již i jich druh s sebou přináší, stojí pod přímým vlivem *zpěvu liturgického.* Dovedl Záviš v ducha tohoto zpěvu tak vniknout, že některé jeho skladby byly přijaty i do ko-

stela, nejprve v rorate (Závišovo alleluja mělo se zpívat o sobotním rorate), potom i do missalů.[1]) Vliv liturgického zpěvu jeví se i v jeho písni milostné. Všechny čtyry její motivy jsou vzaty ze zpěvu liturgického, ovšem zvláštního druhu. Poslední motiv (čtvrtý) vzat ze Závišova „Alleluia".

Píseň milostná (motiv IV.):

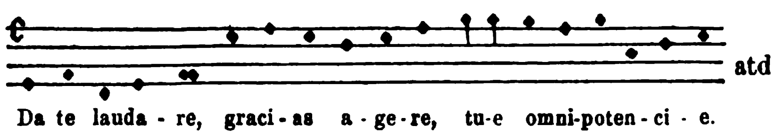



Alleluia:
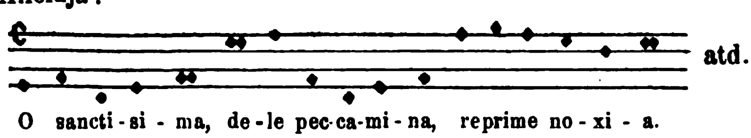



Vliv liturgického zpěvu osvěžuje se u Záviše vlivem *lidového zpěvu,* jenž působí na jeho hudbu podobně jako vidíme u sekvencí a tropů. Na ně jistě upomene každého tento motiv Závišův:

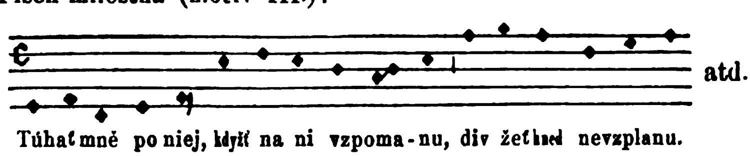
Gloria:




Alleluja:




Píseň milostná (motiv III.):




---

[1]) O Alleluja v rorátech viz předešlou poznámku. Kyrie (první) bez udání Záviše má na př. Plzenský missál (rkp. mus. XVI A 17, fol. 1a) z 15. století s poznámkou „quando placet". Nebylo tedy pro určitý den neb svátek.

Vyložil jsem na svém místě, že lidový vliv uplatňuje se v naší hudbě umělé zvláště *vlivem francouzským.* Záviš je toho zajímavým dokladem. Francouzské velikonoční hry[1]) mají týž motiv jako Záviš ve své milostné písni (viz jej zde na str. 107):

Píseň milostná (motiv II.):
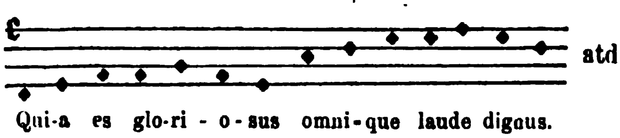



Srov. též začátek písně.
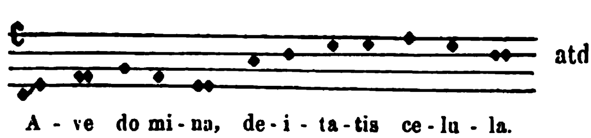
Změna mixolydické toniny francouzského vzoru v lidovou toninu jonickou karakterisuje Záviše.

*Vliv minnesingrů* jeví se u Záviše v postupech melodických jen podružně, ježto zde liturgický zpěv na Záviše působil nejmocněji. Ze sekvencí vzal snad Záviš i oblíbené nasazování motivu vždy ve vyšší poloze, což však ze sekvencí přešlo již dříve do minnegesangu a stalo se tu skutečnou manýrou, tak že lze těžko říci, působil-li v tom na Záviše liturgický zpěv nebo minnegesang. Viděli jsme to při písni Frauenlobově „Stunt die sache z' aller stunt“ (str. 99), u Záviše pak ve čtvrtém motivu písně milostné („Túhať mě po niej“), jenž se objevuje i v Gloria a Alleluia. Tyto dvě skladby mají podobné nástupy i v tomto společném motivu:

Gloria:




Alleluia:




Vliv minnesingrů jeví se ovšem nejvíce v milostné písni Závišově, avšak i v skladbách liturgických, a sice v architektonice. Všechny skladby Závišovy jsou umělé *leichy.*[2]) Nápěvy složeny jsou z něko-
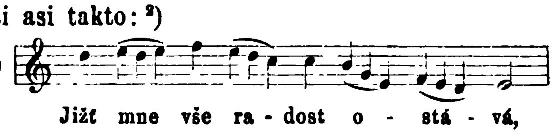
---

[1]) Ambros II, 299. Týž motiv nalézáme i v našich velikonočních hrách, nejprvé v „Mastičkáři“.

[2]) Nemusím tu snad ani připomínat, že bychom mohli dvojdílné melodické

lika melodických vět, volně k sobě položených, jež se vždy opakují. Milostná píseň skládá se z 3 samostatných dílů; nápěv zachoval se nám však jen k části prvního dílu. Jak se zpívaly další dva díly, zda touž notou jako první či jinou, lze se těžko dohadovat. První díl, pokud nám jeho melodie se zachovala, má 4 melodické věty. [1]) Ke cti Závišově budiž řečeno, že se nespokojil prostým opakováním každého motivu, jak bylo v leichu pravidlem, nýbrž podává každý motiv při opakování s nějakou variací. Ze 4. části zachovalo se nám jen první její znění, na začátku repetice končí náš rukopis. Podle textu patrno, že nápěv měl ještě pátou takovou melodickou větu.

Dva díly leichu vždy spolu souvisí tím, že se proplétají jich motivy, neboť nejen že uvnitř každého dílu jest druhá polovice pouhým opakováním první melodie, nýbrž jednotlivé motivy přecházejí i z dílu do dílu, tak že celý leich má formu: I (*a b, a b*), II (*c d b, c d b*), III (*e f, e f*), IV (*g e f, g e f*), V (?). Bohužel neznáme závěr skladby. Na několika místech milostné písně vidíme nepravidelnosti, zaviněné asi písařem, jenž snad chtěl nápěv i upravit. Na př. v druhém dílu 5. verš má touž melodii jako 2. verš (jeť to pouhé opakování již uvedené: $\overset{1}{c}\overset{2}{d}\overset{3}{b}, \overset{4}{c}\overset{5}{d}\overset{6}{b}$), avšak písař začal jej jako 6. verš. Po 6 notách („to vše") poznal chybu a psal dále správně nápěv podle 2 verše, při čemž však dalších 5 not o ton zvýšil („jejie"). Podobně chybně obvyklý závěr motivu *b* přenesl i do motivu *a*, tak že motiv *a* v první části má poprvé jiný závěr než podruhé (podobně motiv *c* v druhé části). Nezdá se aspoň, že by tyto nepravidelnosti, jež nápěv činí spíše jednotvárným než rozmanitým (čtyry verše za sebou mají stejný závěr), pocházely od samého Záviše. Rukopisný zápis s těmito úpravami neb chybami písařskými podávám na konci knihy v příloze bez transskripce. Opraven na uvedených místech zněl by nápěv v transskripci asi takto: [2])
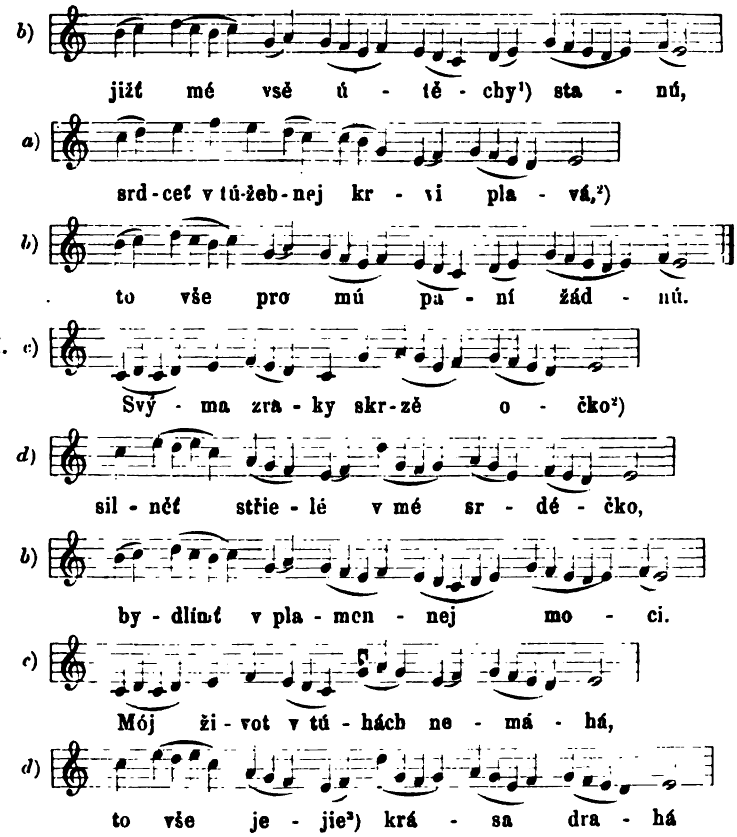
I. *a*)
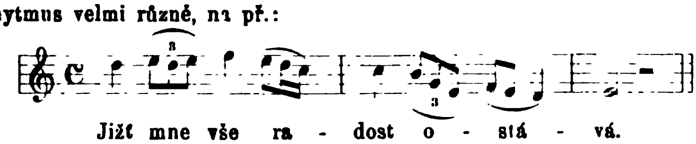


---

věty Závišovy vysvětlit i vlivem *sekvencí*. Sekvence působila na leichy a ty zase na sekvence; bylo by to tedy jen jiné slovo.

[1]) Rozdělení označeno dále v otisku transskribovaném i v příloze.
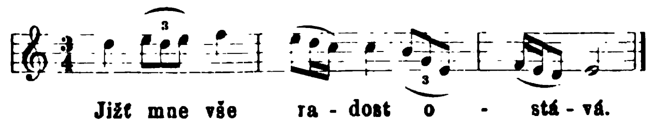
[2]) V této transskripci šlo nám zvláště o architektoniku; každý řádek znamená motiv, písmena pak označují opakování se motivů. Co se týče trvání jednotlivých not, lze říci jen několik domněnek. Konečná nota motivů se jistě protahovala (v transskripci označena půlnotou). Jiné noty (v ligaturách) trvaly




zase kratčeji než čtvrt, zase však nejisto, jak dlouho. Zde by bylo možno upravovat rhytmus velmi různě, na př.:




nebo
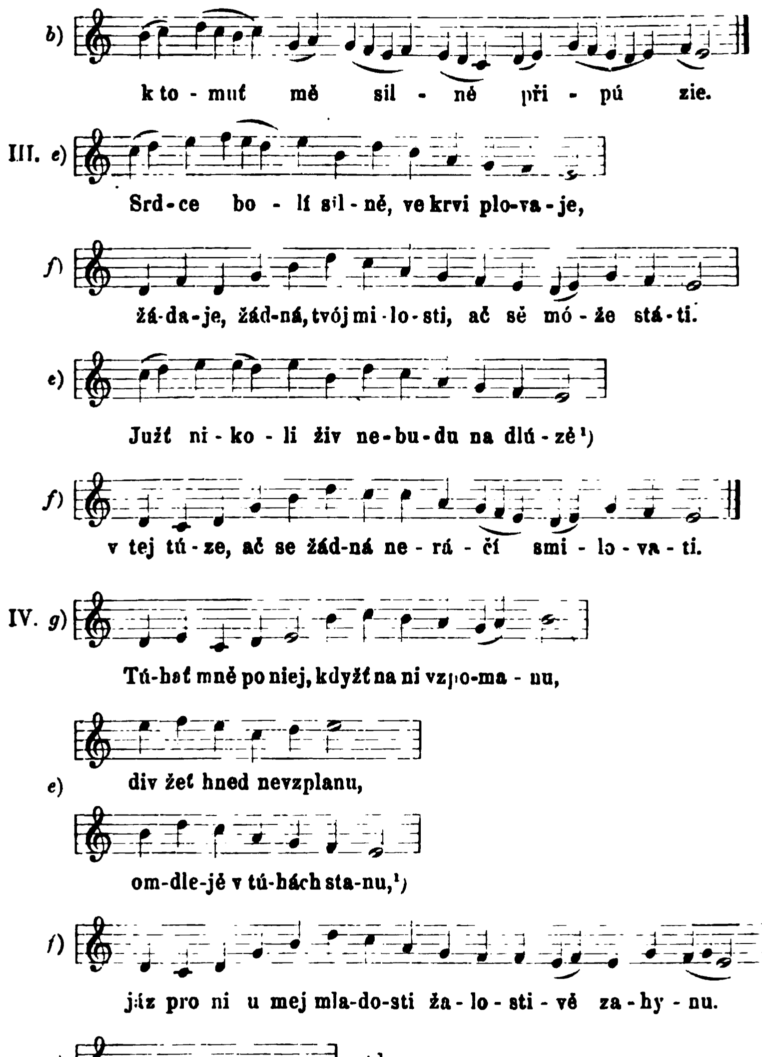



a p.

¹) Rukopis (viz v zadu v příloze) má na slabiku „tě“ jen *ed*, avšak jinde týž motiv *b* má vždy ještě i *c*.

²) Zde má rukopis závěr *g f e d e* | *f e* jako při motivu *b*, patrně chybně.

³) Rukopis notuje „to vše jejie“ podle motivu *b* : *h c* | *d c h c* | *h a g* | *d e*.




Architektonickou ucelenost tohoto druhu marně bychom hledali u současných skladatelů německých. Jak leichová forma Závišovi

¹) Rukopis má tu $\widehat{ef}$, což však neodpovídá závěru téhož motivu *e* v prvním verši třetího dílu a také neshoduje se s toninou, neboť v celém leichu všechny závěry motivů (mimo *g*) končí tonem *e*.

byla milá, ukazují i jeho skladby liturgické, zejména Alleluja, kde obyčejně melodie se opakuje, což v pravých skladbách liturgických nenalézáme. V Gloria ovšem liturgický text nepřipouštěl pravidelný leich, za to interpolované texty obdařeny melodiemi leichové struktury. Trojdílnost Kyrie způsobila, že se v Závišově druhém Kyrie každá část opakuje třikrát (to nalezli jsme již v tropech 13. věku.)[1])

*Třídílnost*, jež se vyskytá sice též u minnesingrů, ale teprve v době pozdní a sice patrně vlivem lidového zpěvu, nenajdeme vyslovenu v skladbách Závišových, jen jakési názvuky její. Milostná píseň má tři díly; snad působila tu forma ta na celkovou disposici, snad jest to nahodilé. Text nám zde nestačí, musili bychom k rozsouzení toho znáti aspoň něco z melodie druhého a třetího dílu, čehož bohužel nemáme. Jiný vliv třídílnosti nalézáme v druhém dílu písně milostné, rozděleném na 3 části po 3 melodických frázích, kdežto jinak obsahuje vždy část jen 2 takové fráze.[2])

*Rhytmus* Závišův v skladbách liturgických odpovídá obecnému rhytmu gregorianského chorálu, v milostné písni pak recitačnímu rhytmu minnesingrů německých. Přesného taktu tu není, jen určité rhytmické skupiny vznikají opakujícími se útvary melodickými.

Konečně musíme si všimnout toho, co pro nás jest nejdůležitější. Nalézáme totiž už zde u Záviše několik znaků, jež karakterisují české hudební skladby v 14. století a jež přešly i do hudby husitské. Jest to především zvláštní melodická *vzrušenost*, jíž na př. u minnesingrů v tomto stupni nenalézáme. Stačí pohled na notaci zpěvů Závišových, aby se nám stala nápadnou těkavost melodie, jež ve velikých intervallech skáče z nejvyšší polohy do nejhlubší a naopak. Srovnejme jen začátek Gloria, Alleluia i písně milostné s tehdejšími zpěvy německými nebo francouzskými; něco podobného nenalezneme, leda nahodile. Zde jest to však system, umělecký princip. Tato vzrušenost má i v hudební technice své následky. Není skoro intervallu, jejž bychom v melodickém postupu u Záviše nenašli. Nebojí se ani sext ani obávaného tehdy tritonu, nastupuje v intervallech zcela vzdálených a p.[3]) Když pak vše ukazuje na tuto vzrušenost, pak ani důsledné Závišovo

---

[1]) Str. 25

[2]) Ve čtvrtém dílu nutno 3 první verše stáhnout v jedno, neboť tato melodická fráze končí až při slovech „v túhách stanu“, druhá pak obsažena ve 4. verši. Zde text a melodie se tedy v architektonice rozcházejí.

[3]) Otisk Truhlářův má intervally přímo nemožné, na př. ve slovech „žádaje žádná“ má postup *f h d f*, což je však chyba vydavatelova a ne dílo skladatelovo. Správný nápěv písně jest prost těchto hudebních drsností.

užití *frygické toniny* nebudeme pokládat za náhodu. Jsouť všechny Závišovy skladby složeny v této tonině, ze všech středověkých tonin nejneklidnější, drsně, bolestně, třeba až krutě působící.[1])

Záviš byl asi umělcem u nás dosti známým, jeho skladby oblíbeny i u jiných skladatelů. Historie nedecimuje slepě; zachovala-li nám jeho jméno, byl v tom nějaký, třebas dnes neznámý důvod. Nezaniklo-li jeho jméno ani v uniformitě liturgického zpěvu ani v bouřích husitských,[2]) musíme předpokládat zvláštní známost jeho děl i osoby. To potvrzují i další české skladby umělé, jež ukazují nepopíratelnou souvislost s uměním Závišovým. Bylť snad Záviš skutečnou hlavou, nechci-li říci zakladatelem této první české školy skladatelské. Tato škola však nezastavila se na jeho stupni, šla dále.

Hned druhý náš skladatel a současník Závišův, *Jan z Jenštejna*, ukazuje krok další. Jan z Jenštejna, pošlý z předního panského rodu českého, příbuzný arcibiskupa Jana Očka z Vlašimě a sám určený k vysoké karrieře hierarchické, měl mládí ovšem jiné než chudý „žák" Záviš. Studoval na universitě Pařížské asi po r. 1373 současně s Vojtěchem Ranconis ab Ericinio. Jeho urozenost zjednala mu přístup ke dvoru krále francouzského, kde poznal prakticky hudbu francouzskou.[3]) Na fakultě svobodných umění oblíbil si pak novější hudební theorie, zvláště *mensuru*. Ve svých listech zaslaných do Čech několikráte se zmiňuje o vlivu, jejž naň má francouzská theorie hudby. V jednom z nich obdivuje pařížské hudebníky právě pro jich přesnou mensuru; porovnává tu hudbu k arithmetice a podřaďuje první druhé, ježto arithmetikou řídí prý se poměry i arithmetické i harmonické (proportiones harmonicae), hudbou jen harmonické. Zpívá se prý „secundum gravitatem numerorum et mensurationes accentuum". Ton (sonus) jest podle něho buď dissonus nebo semitonus nebo falsetum.[4]) Jindy poukazuje na sílu hudby, jež proniká srdce člověka, i když tento pro hrubost hlasu nedovede zazpívat to, co cítí.[5])

[1]) Jaké opatrnosti třeba při určování rázu písní podle tonin, ukázalo několik křiklavých příkladů (zvláště Konrád si v tom liboval). Zde odvážil jsem se na tuto nejistou půdu jen proto, že také celá řada jiných znaků vedla k témuž určení, jaké se ve středověku naší tonině dávalo a dosud dává.

[2]) Naše rukopisy, udávající jméno Závišovo, jsou z polovice 15. věku.

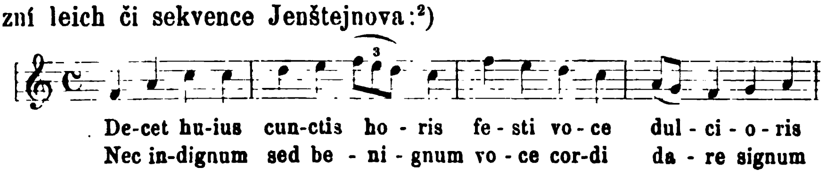
[3]) Loserth, M. Adalbertus Ranconis ab Ericinio, AÖG LVII, str. 221. Srv. odpověď Jenštejnovu na apologii Vojtěchovu str. 272: „nam rege Francie id volente facere renuimus".

[4]) Loserth, Codex epistolaris Johannis de Jenzenstein, AÖG LV, č. 65, str. 386 (list Benešovi z Horšova Týna).

[5]) Ibidem str. 394, č. 73 (list „magistro Nicolao artiste Pragensi").
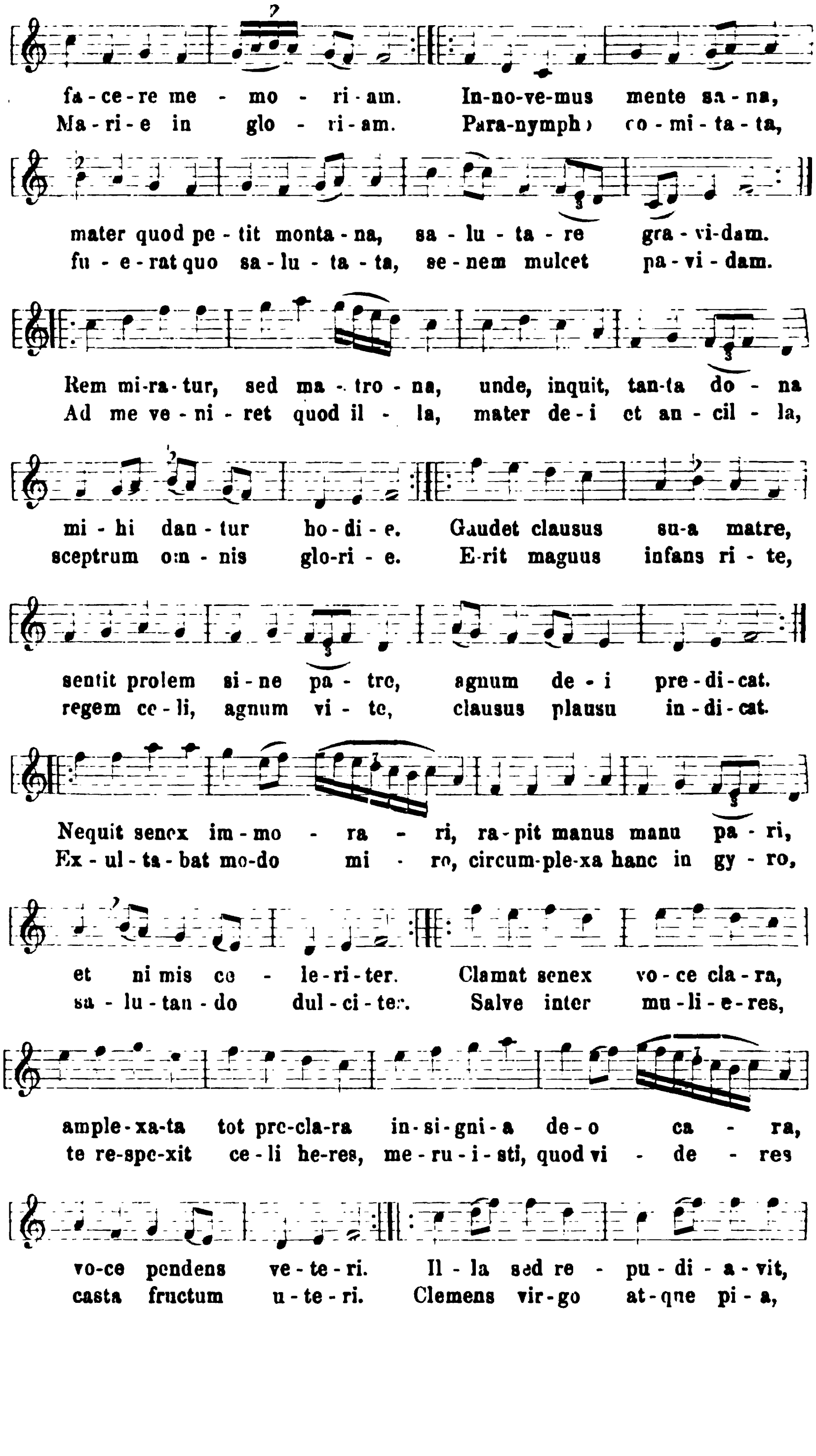
Jan z Jenštejna však nejen že byl tak vzdělán, aby mohl vytvořit vlastní skladby, nýbrž měl i hojně popudů a dosti silné vůle i ctižádosti, aby tvořil. Jeho horlivost v kultu panny Marie vyložil jsem jinde[1]) a ukázal rozmanitost jeho tvorby zvláště literární. Hudebně nás zajímají nejvíce prosa „Decet huius cunctis horis“ a píseň „Mittitur archangelus“, jichž nápěvy jsou pravděpodobně dílem Jenštejnovým. Na nich vidíme zcela jasně vzrůstající *vliv francouzský*, sesílený tu ovšem pobytem Jenštejnovým v Paříži. Jeho prosa není syllabická prosa liturgická a jeho píseň není mensurovaná syllabická píseň lidová. Jsou to skladby umělé, prozrazující i vliv minnegesangu, parallelisovaný však již velmi silně vlivem francouzským.
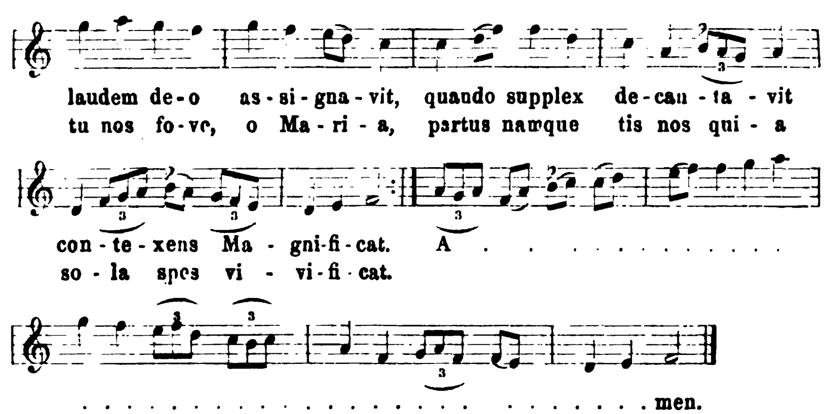
Zde nám jde zatím o *prosu „Decet huius cunctis horis“*. Její melodické kontury nesou známky vlivu liturgických sekvencí („Lauda Sion salvatorem“) a také forma vzata odtud. Avšak podobnost, vlastně totožnost hudební formy liturgické sekvence a německého leichu nás již při formě vede k minnegesangu. Poněvadž v této skladbě známky hudby umělé převládají nad vlastnostmi liturgickými, mohli bychom tuto prosu zcela dobře zvát hudebním *leichem umělým*. Minnegesang mimo to působil na obohacování melodie koloraturou, rázu zcela jiného než jsou koloratury zpěvu liturgického, francouzský vliv pak ovládl rhytmickou stránku skladby. Celá skladba má určitý přesný takt, jemuž podřízeny jsou i koloratury. To jest veliký krok ku předu po Závišovi. Jenštejnova prosa jest nejstarší česká umělá *skladba mensurovaná*. Tato okolnost, jež nemohla vzniknout ani vlivem zpěvu liturgického ani minnegesangu, nýbrž jen vlivem francouzským, sesiluje pravděpodobnost autorství Jana z Jenštejna, vzpomeneme-li jeho nadšení pro francouzskou mensuru. V transskripci zní leich či sekvence Jenštejnova:[2])




[1]) Str. 53.

[2]) Rkp. univ. knih. XIII A 5c obsahuje liturgické zpěvy, má proto i naši sekvenci zapsanou po způsobu liturgického zpěvu bez mensury (viz zde v příloze). Nápěv bez mensury značně nevhodně otiskl Dreves, Die Hymnen Johanns von Jenstein, Prag 1886, str. 128—130, text na str. 51—52 z rukopisu Vatikanského (viz str. 53). — Rkp. nemá označeno *nikde* ♭, ač na četných místech jest nutno (položil jsem je nad notu). To zdá se nasvědčovati tomu, že to jest písařský omyl a že asi mělo býti ♭ vůbec předznamenáno, neboť sotva by je byl v notaci tak důsledně vypustil.


fa-ce-re me - mo - ri-am. In-no-ve-mus mente sa-na,
Ma-ri-e in glo - ri-am. Para-nymph› co-mi-ta-ta,
mater quod pe-tit monta-na, sa - lu - ta - re gra-vi-dam.
fu - e-rat quo sa-lu-ta-ta, se-nem mulcet pa-vi-dam.
Rem mi-ra-tur, sed ma - tro - na, unde, inquit, tan-ta do - na
Ad me ve-ni-ret quod il - la, mater de-i et an-cil - la,
mi - hi dan-tur ho-di-e. Gaudet clausus su-a matre,
sceptrum om-nis glo-ri - e. E-rit maguus infans ri - te,
sentit prolem si-ne pa - tre, agnum de-i pre-di-cat.
regem ce-li, agnum vi - te, clausus plausu in-di-cat.
Nequit senex im-mo - ra - ri, ra-pit manus manu pa - ri,
Ex-ul-ta-bat mo-do mi - ro, circum-ple-xa hanc in gy - ro,
et ni mis ce - le-ri-ter. Clamat senex vo-ce cla-ra,
sa - lu-tan-do dul-ci-ter. Salve inter mu-li-e-res,
ample-xa-ta tot pre-cla-ra in-si-gni-a de-o ca - ra,
te re-spe-xit ce-li he-res, me-ru-i-sti, quod vi - de - res
vo-ce pendens ve-te-ri. Il - la sed re - pu-di-a-vit,
casta fructum u-te-ri. Clemens vir-go at-que pi-a,




Tato rozmanitá a přece pravidelná rhytmika skladby Jenštejnovy, odpovídající metru latinské básně, přiblížila umělý zpěv značně vkusu lidovému. Ještě více to platí o tonině skladby, jež jest sice lydická, avšak převládá v ní transponovaná tonina jonická (authentická i plagální), lidu tak milá, neboť třebas rukopis nemá označeno ♭, patrně omylem, přece skoro ve všech případech snižovalo se asi *b* durum v *b* molle (vyskytá se obyčejně ve spojení melodickém s *f*, jež by při *b* durum způsobilo tritonus), čímž tonina lydická měnila se v transponovanou jonickou. V poměru k Závišově písni jeví se tu však mnohem větší klid, uhlazenost, ač objem jednotlivých chorálů sekvence přesahuje daleko pravidla tehdejší theorie. Dosahuje objem ten na několika místech až duodecimy.
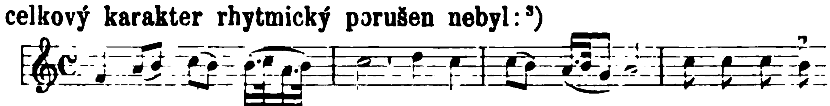
Třetí stupeň tohoto vývoje ukazuje leich „*Otep myrrhy mněť môj milý*", hudebně nejcennější nám zachovaný plod české hudby umělé doby předhusitské.[1]) Jako lidový princip hudby francouzské ujasňuje hudební motivy sekvence Jenštejnovy na základě liturgickém, tak zde zase skutečný již lidový vliv domácí (český) působí na motivy vzaté z minnegesangu, ujasňuje je a prohlubuje zvláště po stránce melodické.

---

[1]) Věrný otisk nápěvu netransskribovaný podal J. Truhlář, Milostná píseň česká z počátku 15. století, ČČM 1882, 54 s rozborem textu. Zachována v rukopise Vyšebrodském z r. 1410 fol. 159 b s nadpisem „canticum boemicale". Do rukopisu vepsal ji mnich téhož kláštera Přibík. Nápěv v rukopise psán na 5 liniových systemech (u Truhláře čtyřliniových) a jest vypsán pro všech 6 slok. Noty jsou: longa, brevis, semibrevis a minima, dále ligatury dvoutonové a koloraturní neumy.

Text této skladby jest milostná píseň v duchu Šalomounov Písně písní.[1]) Vznikla skladba ta na samém začátku 15. věku,[2]) tedy asi 30 let po skladbách Závišových a o něco málo méně po sekvenci Jenštejnově. Básník i skladatel byli asi v jedné osobě; jména jeho však ani čeho jiného o něm neznáme.

Napřed podám nápěv písně, a sice jen v naší notové úpravě, ježto facsimile lze nalézti u Truhláře a nad to jest píseň nepochybně mensurální; není však zápis její zcela bez chyby, jakož vůbec zápis písně prozrazuje, že jest opisem třebas současné předlohy. K tomu třeba připomenout, že koloratura nezpívala se asi zcela přesně v taktu, že zde užívalo se asi jakéhosi zvolnění v tempu, čímž však přece celkový karakter rhytmický porušen nebyl:[3])



I. 1. O - tep myrr - hy mně můj mi - lý, mi - lu - jeť mě
2. Můj mi - lý (mně běl)[4]), čer - ven, kra - sen, ja - ko le - te-

[1]) Proti světskosti této písně zvedl námitky Konrád, Příspěvky k nejstarší české hymnologii, Zprávy o zas. Král. Č. Spol. Nauk 1886, 161—9 (totéž otištěno v jeho Dějinách posvátného zpěvu II, 29—38). Jeho důvody jsou: píseň zapsána jest ve sborníku duchovních zpěvů, po ní se měla zpívat hned píseň „Jesu Kriste štědrý kněže", sluje „canticum", což znamená vždy duchovní píseň na rozdíl od světské „cantio" nebo „carmen". Proti tomu všemu mluví zejména závěr písně nepochybně světský, žádnou allegorií nevysvětlitelný. Nejlepší text transskribovaný viz u J. Truhláře l. c.
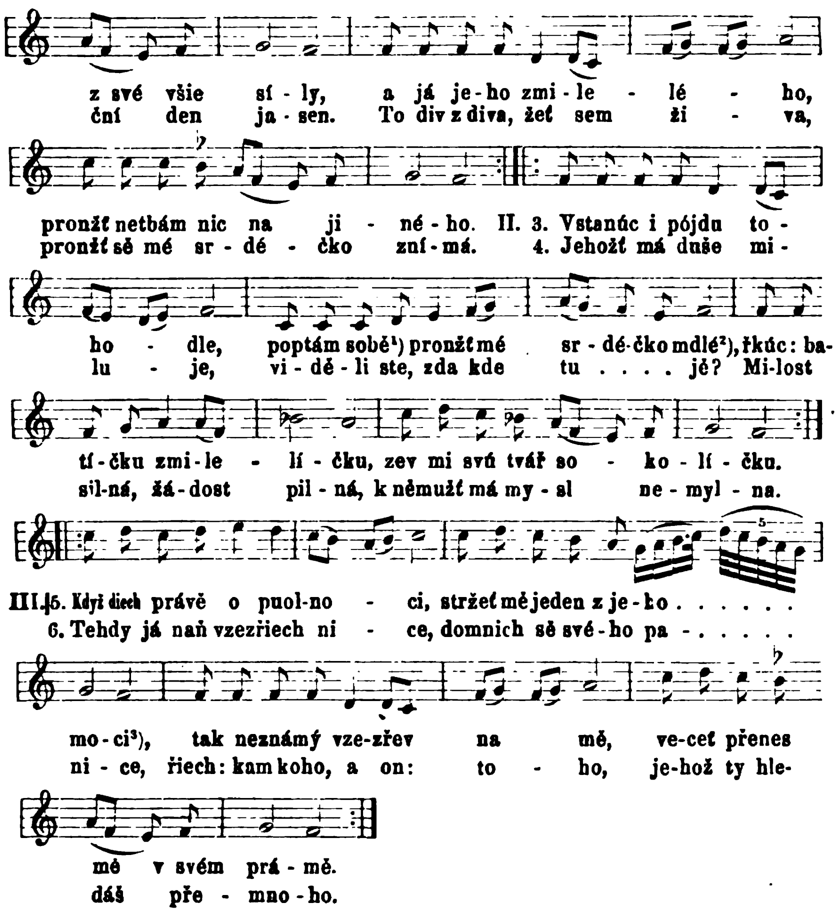
[2]) Zápis rukopisný jest z r. 1410, jazyk ukazuje též asi na tuto dobu, mimo „tohodle" a „batíčku" není tu nic archaického (Truhlář, ČČM 1882, 53). J. Jireček ukázal (ČČM 1885, 568), že básník užíval textu písně Šalomounovy podle překladu bible, jenž se jeví v biblích Litoměřicko-Třeboňské, Hlaholské, Leskovecké a Olomoucké z r. 1417.

[3]) Tato transskripce jest první pokus učinit tuto píseň srozumitelnou dnešnímu hudebníkovi. Dosavadní transskripce Konrádova (Zprávy o zas. Král. Čes. Spol. Nauk 1886, 162) jen zatemňovala jasnost originálu, neboť na př. vzestupnou ligaturu (podle Blahoslava „svázanou") s „ocasem" v levo vzhůru trčícím transskribuje ; ani jednoduchá platnost not není v jeho transskripci jasna: longu píše , semibrevis a minimu zase — ♭ jsem označil před notou jen tam, kde jest v originále; kde jsem je doplnil podle svého domyslu, položil jsem je nad notu. Ve slově „zmilelíčku" položeno ♭ už před notu *a*. Truhlář to pokládal za písařský omyl, což ovšem není správné, neboť středověký písař tím už napřed upozorňoval zpěváka. Konrád (l. c.) opravil výklad Truhlářův, avšak upadl v novou chybu, když v tomto ♭ viděl důkaz, že se jinde *b*-molle nezpívalo. Tehdejší písař někdy ♭ připsal, někdy to ponechal zpěvákovi, proto právem jsem je mohl přidat i jinde.

[4]) Druhý text má tu nápěv jinak upravený a sice:



Můj mi - lý mně běl, červen.




Zda-li jest to nápěv původně hned k tomuto textu složený neb byl-li přejat odjinud, lze těžko rozhodnout. Některé známky zdály by se svědčit pro druhou možnost, zvláště ta okolnost, že druhý text má

---

¹) V rukopise při prvním textu chybí *c* na slabiku „*sobě*“, při druhém textu jest nápěv správný.

²) Zde má rukopis zase v prvním textu chybně brevis, v druhém dobře longu.

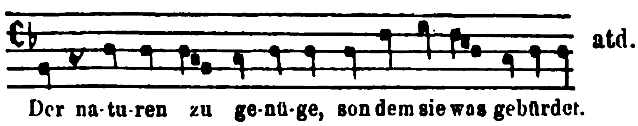
³) Rukopis v prvním textu vynechal semibrevis *f* na slabiku „tak“, čímž porušena zřetelnost příslušnosti longy *f* k předešlému taktu. Koloratura vybočuje z taktu. Rukopis má ji sice na slabiku „*moci*“, avšak jistě chybně podle analogie s textem druhým („*panice*“), u něhož také již začíná notou *g* a ne teprve druhou notou *a* jako v textu prvním.

nápěv pravidelnější (srovnej třetí motiv, kde patrno, jak autor přizpůsoboval nápěv k textu prvnímu), kdežto k prvnímu musila být melodie teprve upravena. Poněvadž však mensura byla tehdy vůbec velmi tekutá, ne ještě dosti přísně spoutaná v neměnící se takty, lze v této okolnosti stěží vidět sílu průkaznou, že by náš nápěv nebyl původně složen k svému textu.
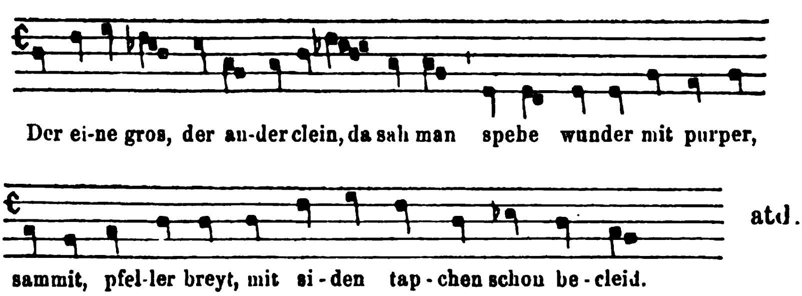
Tato píseň po své hudební stránce není originelní skladbou. Vzorem byla tu skladateli *Frauenlobova* podobná skladba, zapsaná hned na prvé místo Kolmarského rukopisu. Skladba Frauenlobova jest leich jako naše píseň. Jest parafrásí na „Píseň písní“, shoduje se i základní myšlenkou textu s písní „Otep myrrhy“. Hudební motivy vzaty v české písni skoro všechny z Frauenloba. Počáteční motiv naší písně nalezneme v sedmé části Frauenlobova leichu: [1])




Druhý motiv (zvláště „řkúc batíčku“ atd.) čteme u Frauenloba několikrát, takže nutno v něm vidět zvláštní oblíbený jeho motiv. V uvedeném leichu na př. činí také druhou část leichu:



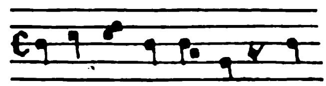

Zvláště nápadna jest shoda tohoto motivu s 9. částí jiného leichu Frauenlobova („Tangenhort“): [2])




[1]) Runge, Colmarer Handschrift, Leipzig 1896, str. 3 a další obsahuje celý Frauenlobův leich. Odtud vzaty tyto ukázky.

[2]) Runge, Colmarer Handschrift č. 12, str. 32.

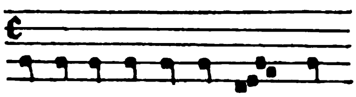
Třetí pak motiv naší písně vzat z citovaného už Frauenlobova leichu „Taugenhort“ (14. část):



Ich blunderos in Jericho.

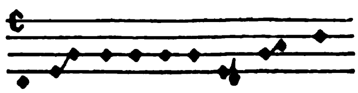
Tyto doklady, jež by bylo snadno aspoň zdvojnásobit, stačí k důkazu, že „Otep myrrhy“ vznikla pod vlivem melodiky Frauenlobovy.

Působily tu však na skladatele i vlivy jiné, jež dodaly jeho skladbě ráz velmi odlišný od leichu Frauenlobova. Tak vidíme tu vliv *liturgického zpěvu*, křižující se s vlivem minnegesangu na př. v motivu slov „a já jeho zmilelého“. Motiv ten zní v parafrási Frauenlobově (část 20.):



Ich bin der ersten sach ein kint.

Motiv české písně vznikl sloučením tohoto motivu s motivem vzatým ze zpěvu liturgického (z „Te deum laudamus“): [1])



Et be-ne-dic he-re-di - ta - ti.

Slučování liturgického vlivu s minnegesangem ukazuje souvislost našeho skladatele se *školou Závišovou.* Vidíme však i jiný přímý vliv skladatelské manýry Závišovy: i zde vidíme zvláštní vzrušenost nápěvu, jevící se bohatou koloraturou, zcela rozdílnou od koloratury liturgické (neum), velikým objemem hypolydické toniny (*c—e'*) i neobyčejnými intervally, jež tu zůstanou, i když přidáním ♭ odstraníme drsné tritony, v písni Závišově ještě plně znějící. [2])

Uvedené vzory naší písně ukazují sice její závislost na vlivech cizích, ještě více však její *originálnost.* Všechny vlivy jsou tu totiž zcela nově spracovány a užito jich k vytvoření skladby duchem pů-

[1]) Konrád, Zprávy o zas. Král. Čes. Spol. Nauk 1886, 166 uvádí motiv ten, k nevhodnému však místu.

[2]) Viz o tom nahoře str. 140, pozn. 3.
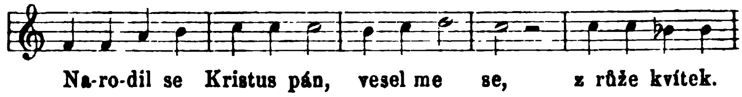
vodním, jež svou hudební kvalitou vysoko ční nad uměním Frauenlobovým. Jednou z příčin bylo posilnění *vlivu lidového.*[1])

Nejdůležitější pokrok vidíme tu v *melodice,* tedy právě v tom, v čem byla závislost na Frauenlobovi největší. Melodika leichu „Otep myrrhy“ jest tak výrazná, ušlechtilá, někdy až jímavá, že se s ní řemeslné motivy Frauenlobovy nijak srovnat nedají. I ten, kdo se na hudební krásu středověkých skladeb dívá velmi skepticky, neubrání se uměleckému dojmu z druhého motivu této skladby a ocení jeho hodnotu, porovná-li s ní jeho vzor, týž motiv u Frauenloba. Celý nápěv pak v hypolydické tonině, jež velmi často stává se dokonalým dur (jonickou toninou transponovanou), svou lahodností při vší živosti nemá v naší hudbě předhusitské soupeře.

*Rhytmika* českého leichu nejde sice stopou Jenštejnovou, není tu však zase nemensurované koloratury minnesingrovské, nýbrž rhytmus vlní se mimo jedinou koloraturní passáž v rozmanitých a přece při tom pevně ustálených a mensurovaně pravidelných figurách, jež nabývají zaokrouhlenosti rhytmické fráse. I v tom vidíme pokrok od mensury Jenštejnovy. „Otep myrrhy“ má mensuru ještě hudebnější, i melodicky určitější a pevnější.

Velmi zajímavý pokrok ukazuje *forma* leichu „Otep myrrhy“. U Frauenloba a jiných minnesingrů té doby ztratila forma leichu všechnu vnitřní souvislost, protahuje se do nekonečna, motivy následují po sobě bez ladu a skladu, což jest vždy známkou úpadku. Za to útvar českého leichu vyniká pravidelnou ústrojností a opravdovým vkusem. Kdežto Frauenlob psal leichy až o více než 50 strofách, má „Otep myrrhy“ jen 6 strof textu s třemi motivy hudebními. Dvě strofy zpívají se vždy jedním nápěvem, ne však vždy beze změny, někdy s variantem dosti značným. Každý díl leichu rozdělen jest na

[1]) Odmyslíme-li si z prvního motivu koloraturu, snadno poznáme jeho příbuznost se skupinou našich písní lidových, zvláště vánočních, jichž prototypem jest známý nápěv:



atd.

Že to není nahodilá shoda, ukazuje i totožnost toniny (lydické), jinak dosti vzácné. Tento nápěv vznikl až po leichu „Otep myrrhy“ a jak se zdá, pod jeho vlivem. Motiv v leichu tom totiž úpravou svou stojí mezi motivem Frauenlobovým na jedné a českým motivem vánočním na druhé straně.

čtyry fráse,[1]) z nichž dvě a dvě činí někdy pěknou zaokrouhlenou periodu hudební (na př. v druhém dílu). Souvislost motivů přichází k platnosti důmyslným a přece přirozeným, nehledaným prostředkem: poslední fráse u všech tří nápěvů jest táž, u posledního obě dvě poslední fráse se opakují.[2]) Tím celá píseň nabývá krásné, až skoro moderní hudební zaokrouhlenosti, s níž se nekonečný leich Frauenlobův nijak rovnat nemůže.

„Otep myrrhy", objevující se již v samých začátcích husitství, ukončuje vývoj umělé hudby české doby předhusitské, a sice velmi čestně. Od minnegesangu až k této skladbě jest dlouhý vývoj, v němž se naše hudba osamostatňuje. V „Otep myrrhy" jest nejsamostatnější, protože nejlidovější, při tom přece umělá tak, aby se mohla měřit s podobnými výtvory cizími.

---

Podobný postup vývojový vidíme mimo leich i na druhé formě umělého zpěvu českého, na *trojdílné strofě.* I zde východiskem byl minnegesang, kde jsme tuto formu poprvé poznali, vývoj pak děje se též sesilováním vlivu lidového. Ježto však forma písně, třeba trojdílné, jest vůbec vkusu lidovému daleko bližší než leich,[3]) dál se přirozeně vývoj ten zde mnohem rychleji a došel také dále, než jsme viděli v leichu.

Třídílná strofa jest typickým tvarem duchovní písně lidové v době reformační. Tato neobyčejná obliba přirozeně zavdala podnět k otázce, není-li to lidová forma domácí, jež se vyvinula u nás a nebyla prostě převzata z ciziny. Našli se pak někteří, kteří k otázce té přisvědčili a hájili původnost této formy u nás proti Fejfalíkovi, jenž ji vykládal z vlivu německého.

---

[1]) Strofa textu obsahuje též 4 verše jako melodie, avšak třetí verš jest dvojdílný a s dvojím rýmem, takže strofa činí dojem 5 veršů (s rýmem *a a b b b*). Jest to oblíbená forma tehdejší české poesie („Spor duše s tělem", „Mistr Lepič"), jež se v jiné literatuře nevyskytuje. Dosud máme její zbytky i v písních dnešních („Šel můj milej, šel do Slezska" u Erbena 1864, č. 254). O tom všem J. Truhlář ČČM 1882, 50. Srovnej, co řečeno bylo v předešlé poznámce o vlivu našeho leichu na melodie lidových písní.

[2]) Má tedy celá píseň tuto hudební formu:

*A* (*a b c b*) :|: *B* (*c' d e b*) :|: *C* (*f g c b*).

Velká písmena značí oddíly leichu, malá melodické fráse.

[3]) O poměru leichu k třídílné písni viz nahoře str. 125.

Otázka o původu trojdílné písně u nás nesmí se zaměňovat s otázkou o národní původnosti této formy. Jisto jest, že ji mají ve středověku všichni národové západoevropští; z toho však nenásleduje, že ji jeden přejímal od druhého. Kdyby se dala prokázat lidovost této formy, totiž že ji vytvořil lidový instinkt hudební a ne hudba umělá, neplatila by tu naprosto migrační theorie a právem bychom se domnívali, že vznikla forma ta na různých místech samostatně, že jest to důsledek stejných praemiss, totiž všeobecného lidového vkusu, jenž se neváže na hranice národnostní. V tom případě byli by ji mohli převzít francouzští troubadouři z lidového zpěvu francouzského, němečtí minnesingři ze zpěvu lidu německého a naši skladatelé z lidových písní českých. Tomu zdála se nasvědčovat i ta okolnost, že se objevuje forma ta v hudbě umělé dosti pozdě, teprve ve 14. století, kdy lidový zpěv se již značně rozvinul.

Avšak lidovost trojdílné strofy prokázat se nedá, ano lze o ní právem pochybovat. V Německu meistergesang, jenž stál lidovému zpěvu nejblíže, nevzal ji z tohoto zpěvu, nýbrž z minnegesangu. Také u nás neznáme žádnou píseň lidovou ze 14. století, jež by měla tuto formu, za to máme nápěvy tří trojdílných písní umělých. Byla-li to však forma umělá, nelze se domýšlet, že by ji byli čeští umělci vytvořili sami znova vedle německých a francouzských.

Velmi pádným dokladem o přesazení této formy z ciziny na půdu českou zdá se mi být název *„repeticio“* pro třetí část trojdílné písně („abgesang“), jež následuje po dvou týmž nápěvem se zpívajících stollách. Sluje tu tedy „repeticí“ právě ta část třídílné strofy, která se *ne*opakuje. Nechť již vyložíme vznik tohoto názvu jakkoli,[1])

[1]) Nejpřirozenější a tudíž nejsprávnější jest výklad Hostinského: *R*° označovala zpěváku na konci textu prvního versu, že nemá zpívat dále druhou melodií, nýbrž vrátit se a zpívat druhý text zase podle první melodie. Toto *R*° přirozeným omylem potom vztahováno bylo k třetí části, ježto stálo mezi melodií versu a třetí části (Jan Blahoslav a Jan Josquin, v Praze 1896, 111). Správnost tohoto mínění mohu nyní doložit i konkretním příkladem: v rukopise dv. knih. víd. č. 4550, fol. 374b při písni „Ave pulcherrima regina“ stojí *R*° mezi prvním a druhým versem, tedy zcela správně ve smyslu výkladu Hostinského. Rukopis ten jest až z 15. věku a původu asi polského (má sice český překlad této latinské písně, avšak s polonismy, jež jej staví asi uprostřed mezi český text a polskou jeho transskripci, již známe též z 15. století). Hostinský však nevyložil, proč omyl v názvu „repeticio“ vznikl jen v Čechách, proč se nevyskytuje nikde jinde. Můj nahoře podaný výklad snad to dostatečně vysvětluje. — Ostatní výklady o vzniku názvu „repeticio“ jsou značně nezdařeny: Konrád pokládal zkratku *R*° za liturgické „responsorium“ (responsio?) (Dějiny posv. zpěvu I, 177). Fejfalík (SBer. Wien. Akad. Wiss. XXXIX, 281) myslí, že se tato část zpívala po každém versu a tudíž

vždy zůstane název ten omylem, vyplynuvším z nějakého, ať jakéhokoliv nedorozumění. Že by však takový omyl vznikl v domácí formě lidové, lze si těžko pomyslit; za to velmi snadno vysvětlíme si jej při formě původu cizího. Ve středověku při nedostatku spojení, kritiky a kontrolly dálo se takové přejímání pravidelně s nějakým variantem, jenž v polovici případů byl však omylem, vzniklým z ne dosti jasného porozumění.

Na pádnosti tohoto důvodu o nelidovém, cizím původu trojdílné strofy u nás nemění nic ta okolnost, že název „repeticio“ objevuje se až v době husitské, ovšem na samém jejím počátku.[1]) V kronice Vavřince z Březové máme k r. 1420 při písni Táborského kněze Čapka první příklad tohoto mylného užití názvu „repeticio.“[2]) Že se ho neužívalo ve 14. století, ukazuje Jan ze Středy, jemuž tato část trojdílné strofy (nezapomeňme však, že při minnegesangu) sluje „gradualis ascensus.“[3]) Jest tedy omyl v našem názvu původu husitského. Nenáleží nám zde rozhodovat, odkud vzali husité svou trojdílnou strofu, zda-li z meistergesangu nebo z umělých písní českých. Jisto jest, že lidovým skladatelům prvních písní husitských byla forma ta něčím cizím, čeho přirozenost, organičnost neznali a tím že vznikl jich omyl v názvu třetí části. Lidová forma to tedy nebyla, nýbrž *umělá*. To pak, jak jsem nahoře ukázal, jest zároveň důkazem, že jest to forma *cizí*.

Zbývá otázka, *kdy* se k nám dostala trojdílná strofa do zpěvu umělého, což souvisí s otázkou druhou, *odkud* k nám přišla. Viděli jsme při minnesingrech, že Frauenlob a jiní po něm libovali si v této formě, již od nich přejmuli meistersingři; viděli jsme též, že ji znal na př. Jan ze Středy již v polovici 14. století. Bylo tedy nemožno, aby čeští skladatelé ji nebyli již tehdy znali. Že však nemáme zpráv

---

se opakovala. Dreves (Cantiones Bohem. str. 10) to právem popírá, jakož i náhled, že by trojdílná píseň vznikla z čtyřdílné vynecháním čtvrté části, jež by se byla bývala zpívala jako třetí; omyl ten však Dreves nevyložil.

[1]) V zápisech starších písní z doby pozdější (15. století) připisovali písaři znaménko *R*° i tam, kdo ho dříve nebylo.

[2]) FRBV, 389, kde značka „Rep.“ v textu stojí až za druhým versem.

[3]) Tadra, Summa cancellariae, v Praze 1895, č. 71, str. 45—6: Jan ze Středy posílá Arnoštovi z Pardubic verše, jež složil po německu „magister Johannes dictus Frauenlob“, v latinském překladě: „Carminis huius est tripartita divisio, videlicet duorum versuum et unius gradualis ascensus... Tercia vero pars, que, ut premisi, appellatur gradualis ascensus.“ Pro uvarování omylu připomínám, že tu jde o Jana Frauenloba a ne o nám známého Jindřicha Frauenloba. Srv. str. 101.

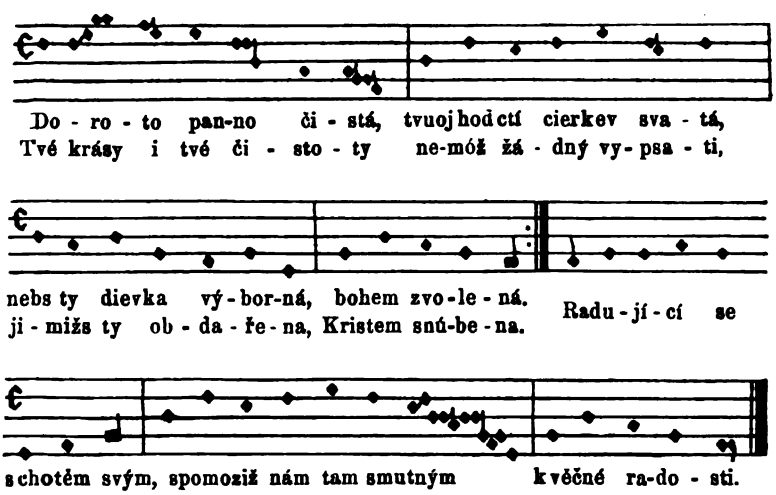
o českých takových skladbách té doby, vysvětlíme si tím, co bylo nahoře řečeno všeobecně o našich hudebních poměrech: minnegesang nepůsobil na osvěžení naší hudby umělé, nýbrž zabral prostě její místo. U nás se asi zpívaly trojdílné písně minnegesangu, a tvořil-li je někdo, tvořil je prostě podle starších vzorů tak, že tím vznikly opět jen nové písně minnegesangu (na př. Mülich von Prag), ne však něco nového, neb dokonce českého. I zde bylo tedy třeba křížení vlivů, aby vznikly skladby české toho druhu. A jako jinde, tak i zde emancipoval se náš zpěv vlivem francouzským.

Naše nejstarší třídílné písně (s nápěvy) objevují se až v rukopise Vyšebrodském, kamž byly vepsány až v letech 1410—1416. Bylo by velmi lákavo položit i vznik jich do té doby, ježto bychom tím sloučili vznik názvu „repeticio" i se vznikem formy té u nás vůbec. Avšak jedna z těchto písní („Mittitur archangelus") jest dílo Jana z Jenštejna. Nevíme sice, že by on byl složil nápěv, a nevíme, že by se za něho byla už zpívala, takže bylo možno, že k jeho textu složen byl teprve v této době nápěv (starší zápis nápěvu nemáme): avšak hudební příbuznost této písně s Jenštejnovou prosou činí pravděpodobnějším přirozený tehdy způsob vzniku písní, totiž že Jenštejn složil text i nápěv. Máme tu tedy nejstarší trojdílný nápěv českého původu z konce 14. věku. Není asi náhodou, že jest to právě dílo Jana z Jenštejna, známého nám repraesentanta francouzského vlivu v naší umělé hudbě. Nejenom autor, nýbrž i skladba prozrazuje tento vliv. A rovněž asi není náhodou, že Záviš, u něhož byl vliv minnegesangu silnější než vliv francouzský, nepsal trojdílné písně. Vyšel tedy popud k vzniku skladeb té formy u nás nejspíše z vlivu francouzského. Jakmile byl popud dán, objevuje se ovšem třídílná píseň i na jiném základě: „Doroto panno čistá" vyrůstá z minnegesangu, ano i liturgický zpěv chápe se této formy a ve svém duchu jí užil, jak jsme viděli na svém místě (str. 78). Nemýlíme se tedy asi, řekneme-li, že trojdílná píseň vznikla v české hudbě vlivem francouzským na základě minnegesangu a zpěvu liturgického asi v posledních dvou desítiletích 14. století.

Stačí nyní uvést tři nám zachované umělé písně trojdílné s nápěvem českého původu. Lze je zcela přiřadit k tomu, co bylo řečeno nahoře o třech skladbách leichových, a proto spokojím se jen několika poznámkami.

Hudební povahou leichu Závišovu a minnegesangu nejblíže stojí

nápěv písně „*Doroto panno čistá,*“ jehož zápis máme však až ze začátku 15. století a sice tento:[1])




Na první pohled poznáváme v této písni umělou skladbu skoro beze všech stop zvláštního vlivu lidového. Za to tím mocnější jest tu *vliv minnegesangu:* v uvolněné recitativní rhytmice, stejně jako v koloratuře počátečního motivu a v melodii motivů dalších, jež nás upomínají na známé nám už fráse minnegesangu. Při všem tom však nepozbývá na své váze *vliv školy Závišovy,* k níž se naše píseň hlásí velmi rozhodně.[2]) Psána jest v oblíbené Závišově tonině frygické, jejíž
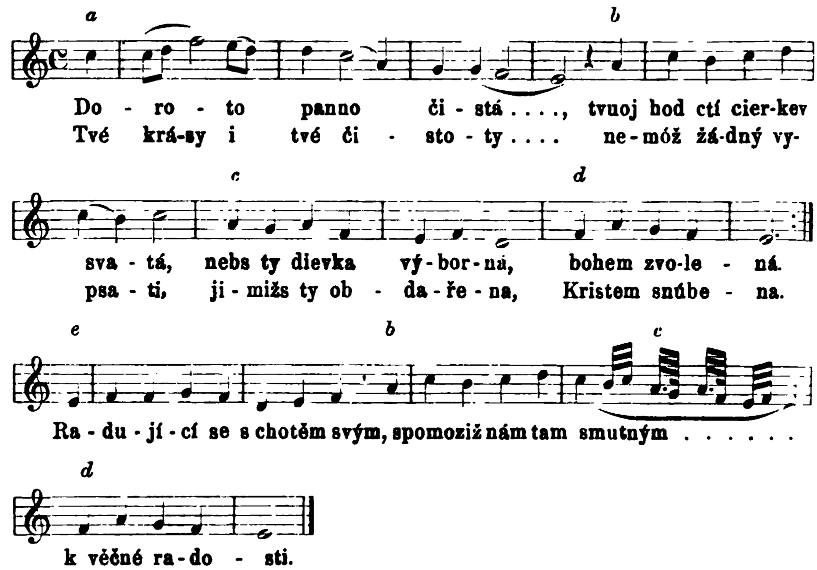
---

[1]) Rkp. Vyšebrodský č. 42 z r. 1410 fol. 162b. V transskripci otiskli týž nápěv: Dreves v Paterově vydání Svatovítského rukopisu, v Praze 1886, str. XLIII, ne bez chyb i v notaci, a Konrád (Zprávy o zas. Král. Č. Spol. Nauk 1886, 170), jenž podle svého usoudění spojil noty k slabikám, někdy však velmi nešťastně (u něho se ani verše textu nekryjí s frásemi melodickými, takže na př. poslední slabika slova „čistoty“ v druhém versu stojí již pod slovem „tvuoj.“ Podal jsem tu především notaci transskribovanou v obyčejné chorální písmo a omezil se jen na úpravu nejnutnější: noty náležející k jedné slabice jsem položil k sobě podle zákonů metra i melodie, verše označil jsem taktními čarami a druhý text versu, v rukopisu také notovaný, jsem pro přehlednost i ušetření místa vepsal pod první versus. Text z různých rukopisů vydán byl častokrát, z našeho Vyšebrodského od J. Jirečka ČČM 1886, 570—1, ze svatovítského Patera l. c., z univ. rkp. III A 15 Šafařík, po něm Hanuš (MVýbor 24), z univ. rkp. XVII F 30 po Výboru (II, 18) Gebauer, Lfilol. 1877, 216 a j.

[2]) Konrád II, 40 uvádí, že český text je „volné spracování“ latinské „Dorothea beata, Cappadociae nata“ (Dreves, Cant. Boh. 61—2). Rukopis však této latinské písně (Třeb. A 4) jest o celé půlstoletí mladší než zápis české písně.

objem přestupuje však o celý ton nahoře i dole. Počíná vzrušeným motivem, jenž vystupuje nahoru až k *f*,[1]) načež velmi rychle klesá k základnímu tonu *e*, odtud zůstává nejvíce v nižší poloze. Ani melodické útvary neodpovídají oblíbeným motivům frygickým. Tato nevázanost nápěvu naší písně staví ji velmi blízko k leichu Závišově.

Abychom poznali rozmanitost *rhytmu* v této písni, chci podat její transskripci v naší notové úpravě:




Rhythmus tohoto nápěvu jest velmi rozmanitý, neboť tu není taktu v našem smyslu. Některé melodické fráse jasně ukazují, že po-

---

Konrád veden byl k hledání latinského originálu tím, že v rukopisu nadepsáno jest „canticum de s. Dorothea boemice", kdežto u „Otep myrrhy" stojí „canticum boemicale". Lze-li z toho tak bezpečně usuzovat, že jest píseň o sv. Dorotě překladem, možno důvodně pochybovat. Rhytmická povaha nápěvu, jež Konrádovi, držícímu se ještě starého mensurování středověkých monodií, ušla, ukazuje k českému textu. Ostatně to jest s hudebního stanoviska vedlejší věc, psal-li ji český skladatel (o to nám jde) k latinskému nebo českému textu. Podivná jest též poznámka Konrádova o formě této písně, že to jest — prosa o sv. Dorotě.

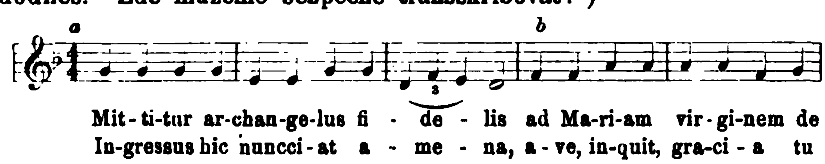
[1]) Dreves (Patera, Svatovítský rukopis, v Praze 1886, str. XLIII) poznamenává k tomuto *f*, že jest asi písařskou chybou místo *e*, ježto by tím byl přestoupen objem frygické toniny. Co bychom si však při takovém doktrinářství počali s ostatními českými výtvory té doby, jež dovedly překročit objem ne o jeden, ale o pět tonů?

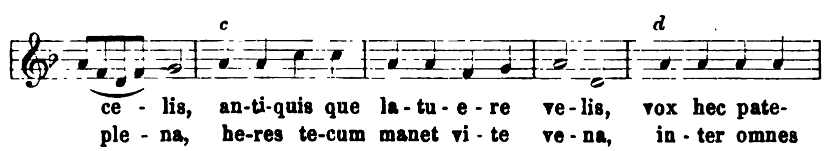
čínaly zdvihem,[1]) což platí asi i o jiných. Proto ponechal jsem i zdvih ve slově „radující se", ač zde by mohlo býti též prostě „radujíc se" v rovném $\frac{4}{4}$ taktu. Koloratura na konci písně zpívala se ovšem ad libitum, jakož celý nápěv asi vynikal velkou rhythmickou volností při svém přednesu. Taková rhythmická volnost jest ovšem možna jen v hudbě umělé, ano nejumělejší, a nemohla ani vzniknout ani nalézt obliby u lidu.

Konečně třeba upozorniti na *formu* tohoto nápěvu. Vývoj třídílné strofy děje se zejména osamostatňováním třetí části, takže z pouhého „abgesangu" stává se samostatný útvar písňový. V písni o sv. Dorotě vidíme úplnou odvislost třetího dílu od nápěvu versu, ač velikostí jest mu vlastně roven. Nápěv versu má totiž 3 melodické fráse s 5 tonovým dopěvkem; třetí část přináší první frási novou, potom však opakuje další dvě fráse i s dopěvkem z versu, jen s tou změnou, že třetí frási versu stáhne v koloraturu a okrášlí jí konec fráse druhé. Jest tu tedy závislost nápěvu druhého na prvním tak veliká, že podržel i stejnou hudební délku versu, ač versus má v textu 4 verše a dopěvek jen tři. Schema melodie tedy zní:

$$A(a + b + c + d) + A + C(e + \widehat{bc} + d).$$
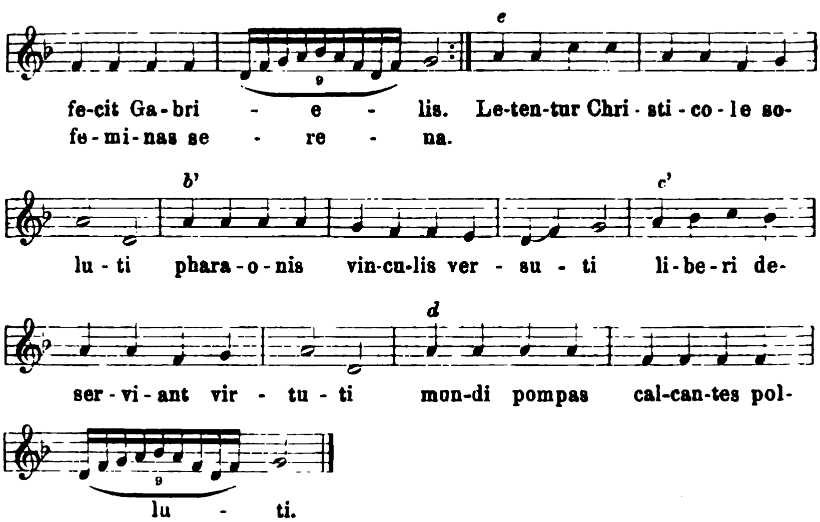
Zcela jinak vypadá nápěv písně *Jana z Jenštejna* „Mittitur archangelus", jenž u nás potom zdomácněl a udržel se s českým textem dodnes. Zde můžeme bezpečně transskribovat:[2])




[1]) Zde melodický karakter fráse byl důležitější než metrum (srv. str. 126), jež je velmi neustáleno, avšak i v textu má jambus převahu, ač verše ty nejsou ničím jiným než počítáním slabik.

[2]) Rkp. Vyšebrodský č. 42 z r. 1410 má ji bez mensury (odtud Dreves, Cantiones bohemicae str. 189—90 a Die Hymnen Johanns von Jenstein, Prag 1886, str. 181—2). Tento rukopis jediný má trojdílný nápěv. Hned po 10 letech v kancionále Jistebnickém a odtud po celé 15. století nápěv „repetice" odpadl




Tato transponovaná dorická píseň celým svým rázem hlásí se k nápěvu prosy „Decet huius cunctis horis“, takže právem snad oba nápěvy můžeme přiložit jednomu autoru, když texty rozhodně jsou dílem jednoho básníka, Jana z Jenštejna. Jako tam u prosy tak i zde při formě třídílné písně jest to nejstarší doklad skutečně *mensurované* české písně, umělého karakteru i formy. Poměr druhého dílu nápěvu k prvnímu jest též velmi úzký jako při písni o sv. Dorotě, ano ještě užší, tak že v druhém díle nenalezneme ani jeden nový motiv, jen ze čtyř motivů prvního dílu dva střední nepatrnými změnami se varirují, místo prvního motivu versu nastupuje pak tu v „repetici“ nezměněně motiv třetí. Má tedy celý nápěv tuto formu:
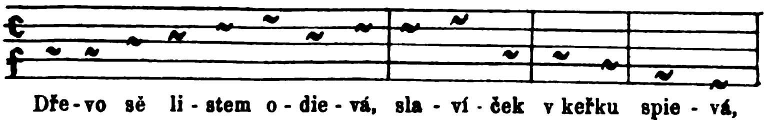
$$A\,(a + b + c + d) + A + B\,(c + b' + c' + d).$$
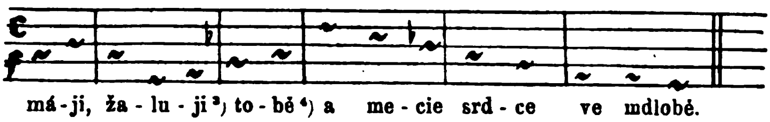
Na doklad rostoucího vlivu lidového v umělé písni třídílné uvedu konečně z literární historie dobře známou píseň *„Dřevo sě listem odievá“*, jež sice zachována jest nám až v rukopise 15. století,[1]) avšak jazykem i notací rozhodně se hlásí do 14. století.

a text zpíval se na konec písně jako jiná strofa, což mělo však vliv i na podobu nápěvu ve versu; všechny tyto další rukopisy podávají píseň mensurované.

[1]) Rkp. dvor. bibl. Víd. 4558 obsahuje též německé písně; celý jeho ráz ukazuje na pořízení podle předloh, ne-li složení z jednotlivých zápisů 14. století.
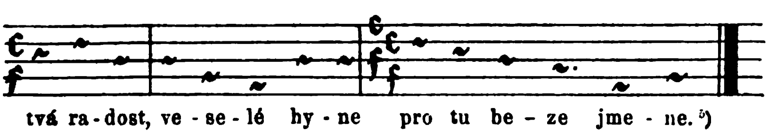
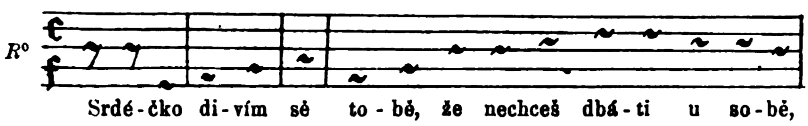
V rukopise[1]) zapsán nápěv první sloky s textem takto:[2])







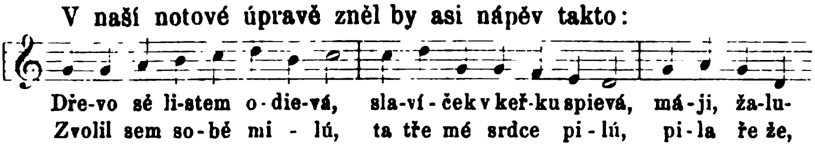
*V*. Zvolil sem sobě milú, ta tře mé srdce pilú, pila řeže, ach bolí, a tvój budu, kdeť sem koli.

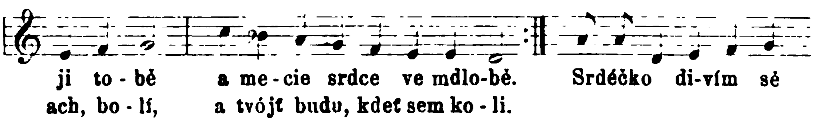






V naší notové úpravě zněl by asi nápěv takto:
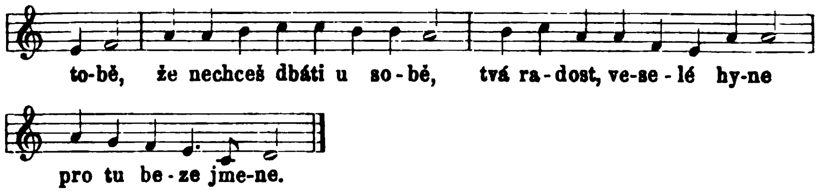



[1]) Rkp. dvor. bibl. Víd. 4558, fol. 24 b.

[2]) Netransskribovaný nápěv otiskl Fejfalík, Altčechische Leiche, SBer. Wien. Akad. Wiss. 1862, 741.

[3]) Toto ♭ přidal asi přepisovač 15. věku; opakuje je potom ještě jednou *za* notou *b*.
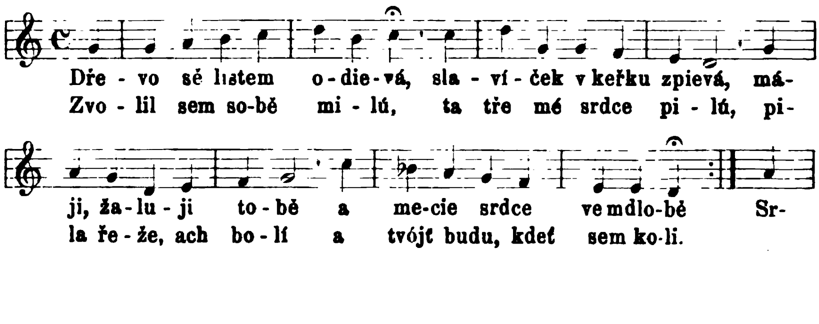
[4]) Zde oba punkty zapsány jsou tak blízko k sobě, že činí jakoby ligaturu. Na konci versu („mdlobě“) jest skutečná ligatura.

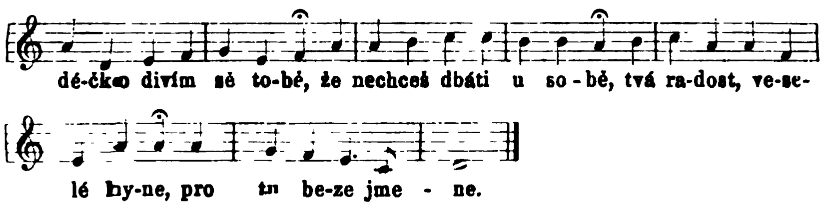
[5]) Analogie k závěru versu svedla asi písaře, že začal také notou *c* na slabiku „pro“, avšak tonina ukazuje, že motiv začíná tonem *a*, neboť musí končit na *d*. Písař asi potom chybu poznal a naznačil proto klíč o terci výše. Platí tedy *c* klíč na 5. linii a ne na 4.



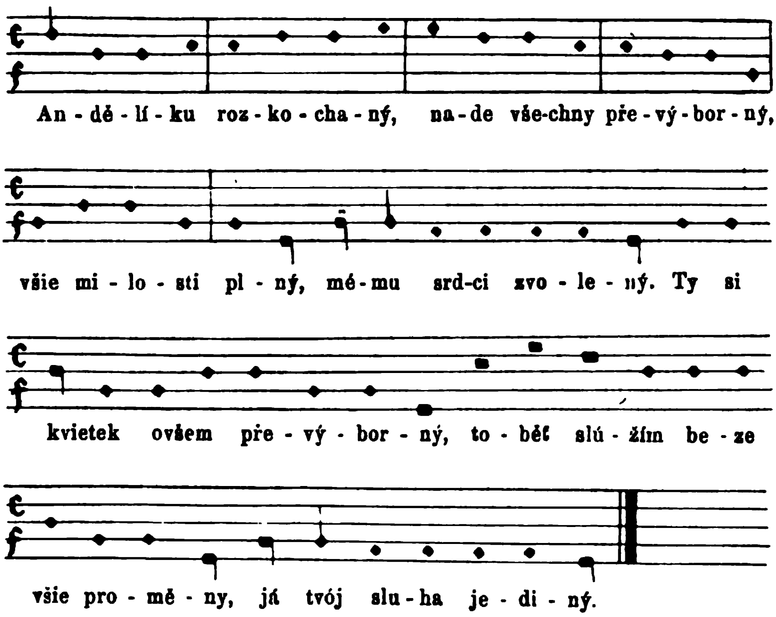

Melodika této písně prozrazuje velmi mocný vliv *hudby lidové*: prostá melodická linie beze všech koloraturních ozdob dojímá svou jednoduchostí a přece zase skutečnou hudební krásou. Formálně jest však píseň ta dosti umělá, zvláště hudební samostatností třetí části (označení „repetitio" pochází až z 15. věku). Každý z tří dílů písně má 4 verše, z nichž verše prvních dvou dílů zpívají se ovšem týmž nápěvem, avšak třetí díl má nápěv zcela samostatný, bez přebírání motivů z dílu prvního, jak jsme viděli u dřívějších písní. Hudební zaokrouhlenosti docílil autor tím, že poslední frási dopěvku utvořil analogicky podle posledního motivu versu. Jest tedy schema nápěvu: $A(a+b+c+d)+A+B(e+f+g+d')$. Konečně třeba připomenout, že celá píseň má právě tři takové trojdílné strofy, což formální zaokrouhlenost její ještě zvyšuje.

Nesnadněji lze říci něco o *rhythmu* naší písně. Taktní čáry v rukopisu označují prostě, které noty náležejí k jednomu slovu (srv. v dopěvku jedinou notu na slovo „sě") a nemají tudíž rhythmického významu. Notace obsahuje nemensurované „punkty", jež nám také nepomohou. Na počátku dopěvku mají tyto punkty čáru, sotva však na označení mensurální minimy. Zajímavější jest bod u třetího punktu od konce, jenž asi má rhythmický význam. A přece těžko bychom si představili, že nápěv tak patrně lidového karakteru neměl by určitějšího rhytmu. Srovnáme-li ústrojí veršů a jich nápěvu a přihlížíme-li více k hudebnímu karakteru melodie než k prosodii slovesné, jež sotva u nás mohla rozhodovat, dostaneme snad asi takto rhythmisovanou píseň:
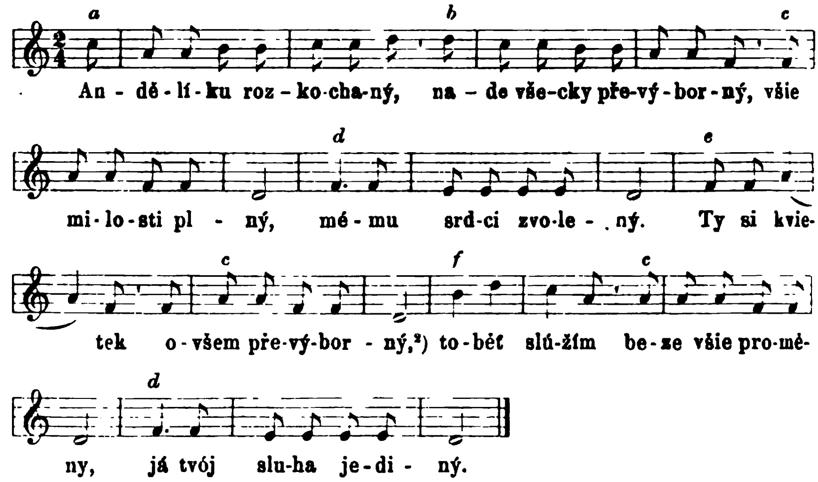





„Dřevo sě listem odievá“ jest nejlidovější naše skladba umělá té doby, o to lidovější než „Otep myrrhy“, oč forma písňová byla lidu bližší nežli leich. Postoupíme-li ještě dále tímto směrem, dostaneme se k písni *„Andělíku roskochaný“*. Jest to dílo nějakého zamilovaného žáka, tedy původu umělého, avšak složena jest již zcela v duchu písně lidové, čímž se liší od skutečně umělých písní dosavad uvedených. V rukopise ze 14. věku zapsána jest tato píseň takto: [1])




Jako každá lidová píseň, zpívala se i tato jistě v pravidelném taktu. Text prvního řádku zdál by se sice nasvědčovati rhythmu tro-

[1]) Rkp. univ. knih. XVII F 9 (z r. 1396) na přední desce (o rukopise samém promluvíme dále). Netransskribovaný nápěv uveřejnil Fejfalík, Altčechische Leiche, Lieder etc., SBer. Wien. Akad. Wiss. 1862, str. 742, avšak ne zcela
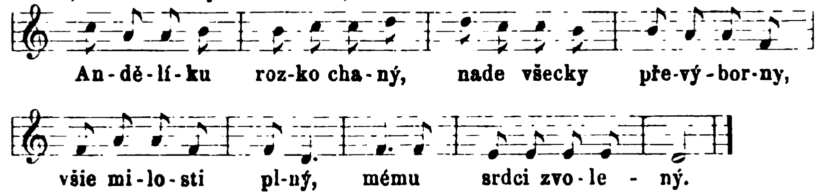
chejskému[1]) (taktní čáry v rukopise provedeny shodně s rhytmem slov, avšak ne asi s rhythmickým významem), avšak brzy potom nás stopa tohoto rhythmu opouští. Poněvadž však minima na začátku písně (i potom dále) znamená asi lehkou dobu, zpívala se píseň nejspíše takto v rythmu jambickém:




Skladatel-žák znal asi dobře tehdejší naši umělou hudbu a *užil* z ní, co se mu hodilo. Zvláště melodická fráse na slova „toběť slúžím" neklamně nám připomíná známou nám již českou školu skladatelskou, libující si v nástupech ve vyšší poloze a sice ve značném intervallu od fráse předešlé. Počáteční motiv písně není pak nic jiného než obměna počátku leichu „Otep myrrhy", jenž zase vzat byl z minnegesangu (str. 142). Později tento umělý motiv, v naší písni již zlidovělý,

správně (*d* ve slově „převýborný" jest v rukopise brevis a ne longa a j.). Text otiskli Čelakovský, Abhandl. Böhm. Ges. Wiss. 1843, 146; Hanka ČČM 1829, 81 (spletl jej dohromady s „Tajná žalost při mné bydlí") a Fejfalík, SBer. Wien. Akad. Wiss. 1862, 724.

[1]) V tomto rhythmu zněl by začátek:




[2]) Zde má sice rukopis brevis, avšak analogicky k jiným závěrům motivu c má tu býti asi longa.

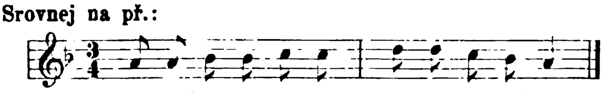
přešel do našich písní duchovních (husitských). Dorická tonina jeho uvedla jej asi do písně kostelní. A přece tato melodie umělého původu má na sobě velké stopy hudby lidové. Postup *aa hh cc dd cc hh aa ff* atd. slyšíme v různých analogiích i v dnešních písních národních[1]) (i to svědčí pro transskripci v rhythmu jambickém). Ještě lidověji zní rhythmus této písně. I forma písně jest lidová: není to ani leich ani třídílná píseň, nýbrž oblíbená lidová forma dvojdílné písně s varianty stejných motivů. Celý nápěv má dva díly, z nichž první složen jest ze čtyř motivů; druhý má pět motivů, z nichž dva jsou opakováním třetího motivu z prvního dílu, jakož i oba poslední motivy se shodují. Má tedy nápěv formu: *a b c d* | *e c f c d*, při čemž motivy *e* a *f* jsou varianty motivu *b*.

Tím došli jsme až na samou hranici zpěvu umělého, kde již ocítáme se vlastně ve výtvorech karakteru převahou lidového.

Na konec zbývá nám pohlédnout na *vícehlasou* tvorbu české skladatelské školy z konce 14. věku. Pokusy o dvojhlasé zpěvy dály se u nás jistě už ode dávna. Duší těchto pokusů bylo organum se svým parallelismem kvint a kvart. Časem přišel, jak jsme viděli, vliv francouzského discantu, vedle kvart a kvint objevuje se i parallelismus jiných intervallů (sext) i zárodky principu protipohybu. Ve Francii, kolébce diafonie, byl v tom všem logický historický vývoj, u nás to bylo pouhé přesazení něčeho, co z naší půdy nejen nevzrostlo, avšak co se v ní ani nedařilo; byla to cizokrajná bylinka, jež živořila a vydávala někdy květy zcela jiné než na půdě domácí. Proto také vyšší stupeň polyfonie nezatlačil nižší; vše rostlo vedle sebe, ovšem i do sebe v podivné směsici, jako snad nikde jinde. I nejhrubší útvar organa, jenž jinde zmizel nejpozději ve 14. století, přečkal u nás celé 15. století a dožil se i 16. věku, kdy polyfonie jinde spěla k svému vrcholu a konci.

Nejlepším dokladem podivného stavu české diafonie na samém začátku 15. věku jest často citovaný rukopis Vyšebrodský z r. 1410, z něhož jsme již uvedli příklad organa nahoře na str. 90 spolu s jiným příkladem ze 14. věku. V rukopise tom mají i některé prosy druhý hlas.[2]) Takové mechanické organum lze těžko označit za plod

[1]) Srovnej na př.:
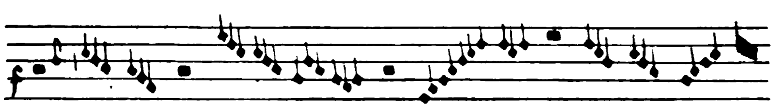



[2]) Dvojhlas tu často zapsán na jednom notovém systemu (na př. „Ey etas iam aurea“ fol. 147b a j.). Srv. Konrád, Zprávy o zas. Král. Čes. Společ. Nauk 1886, 178.

našich skladatelů umělých. Spíše jest to práce neumělých kněží, neboť nejhorší diafonie nejtvrdošíjněji se udržovala u nás v liturgickém zpěvu.

Skutečné dvojhlasé umělé dílo českého skladatele z té doby jest proslulý *rondellus* ze začátku 15. století.[1]) Jakýsi mnich napsal jej do rukopisu pro svého klášterního bratra. Že tento písař byl Čech nejen rodem, nýbrž i národností, prozradil se sám svým bohemismem v latinském přípisku.[2]) Byl-li písař autorem, nevíme. Mluví proti tomu sice přípisek písařův: „Tenor huius pulcerrimi rundelli", avšak i tuto sebechválu dobře bychom si dovedli vysvětlit. Pro autorství jeho pak svědčí, že byl všímavý hudebník, neboť jest to týž písař, s nímž jsme se již setkali při bílých francouzských notách, o nichž velmi záhy se dověděl;[3]) jeho záliba ve francouzské hudbě svědčí pak též pro jeho autorství. Konečně třeba připomenout, že psal svůj rondell jinému mnichu „na památku" a vyvolil-li k tomu skladbu, sotva by ho byl uctil opisem cizí skladby. Jisto jest, že se sám pokládal za hudebníka (vždyť svůj rondell i kritisuje, ovšem příznivě) a ne za písaře. Z toho všeho snad dá se dobře soudit na totožnost písaře a autora a tudíž na českého skladatele jeho. Jméno jeho nevíme, za to známe toho, komu psal v upomínku svou skladbu: mnichu Konrádovi z Chebu, patrně Němci. Proto také asi vybral si za cantus firmus německou píseň.[4])

Náš rondell jest dvojhlasý, a sice napřed jest notován discantus černou notou mensurovanou (breves, semibreves a minimae), jehož rozluštění nečiní nejmenších obtíží. V původním tvaru zní:

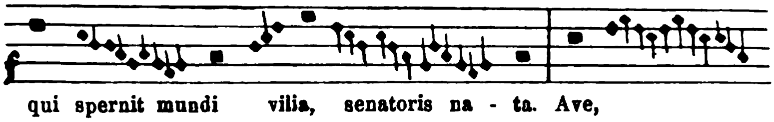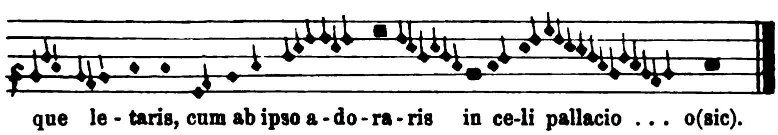



[1]) Rkp. univ. knih. V H 31, fol. 86b. Srv. str. 112, pozn. 2. O vzniku rukopisu viz další poznámky. O jeho osudu nás poučuje přípisek: „iste liber datus est ad domum pauperum", což se stalo snad po zrušení kláštera, kde rukopis byl chován.

[2]) Napsal totiž pod rondell: „Fratri *suo* predilecto notavi hunc rundellum in memoriam fraternitatis." Ambros II, 484 nedovedl „die ungrammatische wendung suo" vysvětlit.
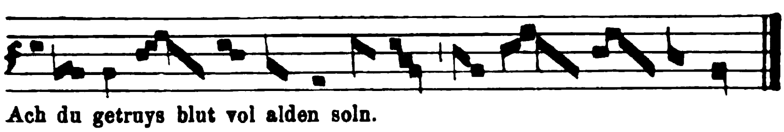
[3]) Srv. str. 112.

[4]) Ambros II, 483 pokládal Konráda z Chebu za autora rondellu. Jméno Konrádovo však není při rondellu, nýbrž na první stránce rukopisu (rondell je na poslední), kdež vyniká z všemožné čmáraniny slov latinských („Homo quidam fecit cenam magnam") i českých („mój výborný sokolíku;" jiná velmi necudná







Avšak pod tím zapsán jest „tenor huius pulcerrimi rundelli“ ligaturami velmi hrubými a k tomu snad ne ani zcela správně. Píšeme-li ligatury ty tvarem obvyklým, zní tenor ten takto:
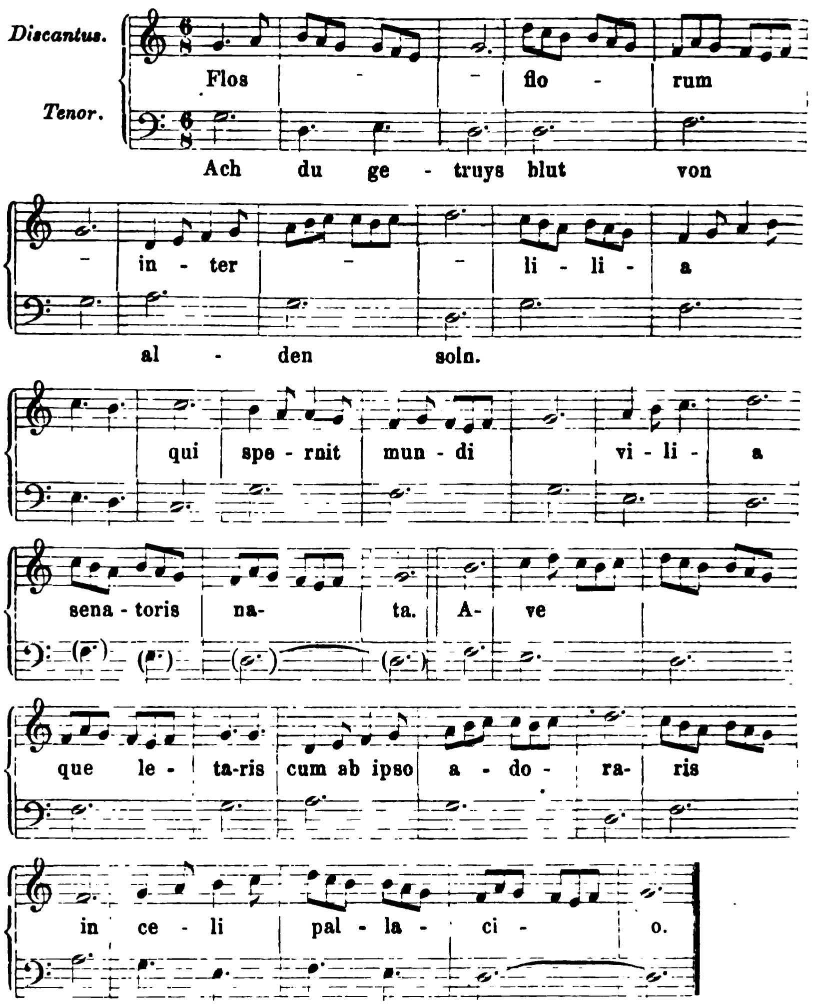



Co za tím následuje, jsou domnělé „francouzské noty“ (srv. str. 112) a nenáleží již k rondellu. Rozluštíme-li platnost ligatur přesně podle středověké mensurální theorie, nekryje se počet taktů v tenoru s počtem taktů v discantu. Poněvadž pak rhythmus discantu jest nesporný, nutno asi tenor poněkud upraviti. Především jest zřejmo, že závěry obou dílů rondellu se shodovaly; tenor končil tedy jistě i v první části tonem *d* a sice longou. Tenor má skutečně uprostřed značku dělící, kde asi máme hledati konec prvního dílu, a skutečně druhá část tenoru shoduje se dosti dobře s touž částí discantu. Poněvadž pak v druhé části nalezáme i v discantu i v tenoru řadu taktů shodných s částí první, náležejí asi i v první polovici tyto takty discantu a tenoru k sobě. Konečně máme tu jisté závěry, při nichž lze předpokládat, že si tu odpovídaly discantus a tenor. Řídíme-li se vším

---

rčení prozrazují mnicha předhusitského). Celý rukopis má ráz dedikační (mimo uvedené již doklady hned na fol. 1b věnuje písař rukopis „fratri predilecto“), proto bychom si těžko vysvětlili, že by písař byl dal své jméno na první stránku; přirozeně tam napsal jméno toho, komu rukopis věnoval. Mimo to písař byl rozhodně Čech a tedy ne mnich Konrád. Přijmeme-li Konráda za toho, jemuž dedikace platila, vysvětlíme si přirozeně, proč Čech vzal si za cantus firmus německou píseň.

tím, zněl náš rondellus v dvojhlase snad takto (že tu jest na snadě více možností, rozumí se samo sebou):




V této transskripci provedl jsem jen tyto změny v notaci tenoru: longy zkrátil jsem na některých místech (ne ovšem v závěrech), neboť to ukazuje počet taktů druhého dílu, a na konec prvního dílu tam, kde písař označil caesuru, vložil jsem analogický závěr celé skladby. Že byl tu právě takový, nechci tvrditi, pravděpodobně však byl totožný s závěrem celku. Poněvadž pak tento závěr v ligatuře měl skoro týž tvar jako následující ligatura po caesuře, bylo velmi snadně možno,

že písař místo dvou podobných ligatur zapsal jen jednu. Jiná otázka jest, je-li správný tenor po caesuře, ježto zde druhý díl počíná hned tritonem. Poněvadž však na dvou místech přichází i sekunda na těžkou dobu, ponechal jsem i tuto krutou dissonanci, ač zde byla konjektura na snadě zvýšením ligatury o ton (*g*, *f*); podobné písařské chyby jsou tehdy na denním pořádku. Konečně nepříjemný kvartový závěr dal by se odstranit položením discantu do spodního hlasu, takže by skladba končila obvyklou tehdy prázdnou kvintou; neučinil jsem tak však pro neobvyklost toho.

Tato skladba svou formou vznikla pod *vlivem francouzským* a sice ne pod vlivem dobrého francouzského déchantu, nýbrž jedné jeho zrůdy: dva texty, jeden světský a druhý latinský duchovní spojeny v jeden „celek.“ [1]) Úpadek všeho pravého církevního smyslu nemohl se lépe projevit. Tato zrůda nebyla ostatně nejhorší. Ve Francii objevil se i ten nesmysl, že se spojily nejen dva různé texty, nýbrž i dvě různé jich melodie a zpívaly se pohromadě po zběžné úpravě, aby jakž takž hodily se k sobě. Že při tom vzniklo někdy vedení hlasů až příšerné, lze si snadno pomyslit. [2]) Tak daleko náš rondell nešel, neboť máme asi právem za to, že čilý diskant byl psán schválně k danému cantu firmu. U nás jakož i v Německu říkalo se takovým dvojtextovým skladbám všeobecně „rondellus“, ač ne zcela právem. Vlastní francouzské rondelly jsou skladby někdy velmi vkusné, pikantní, jemné, často i vícehlasé (imitační). Srovnejme s naším „rondellem“ na př. rondell Adama de la Hale, o více než sto let starší, veselý, jemný, trojhlasý, [3]) a těžko nalezneme něco, co by obě ty skladby spojovalo. Jest tedy naše skladba rondellem jen v nevlastním smyslu. Že autor sám jej tak nazývá, dokazuje velmi málo. Je-li jeho rondell rondellem jako jeho „francouzské noty“ francouzskými notami, [4]) pak svědectví jeho velmi málo platí. Tyto tak zv. rondelly české formy dostaly se i do kostelů patrně pomocí svého latinského textu. Synoda r. 1366 je však u nás zakázala. [5]) Že ani potom nezmizely, ukazuje náš rondell.

---

[1]) Ambros II, 334: „Der Gipfel aller Tollheit aber ist ohne Zweifel, wenn zu einem vollkommen weltlichen französischen Texte der einen Stimme die zweite einen geistlichen singt“. Srv. ibid. str. 331.
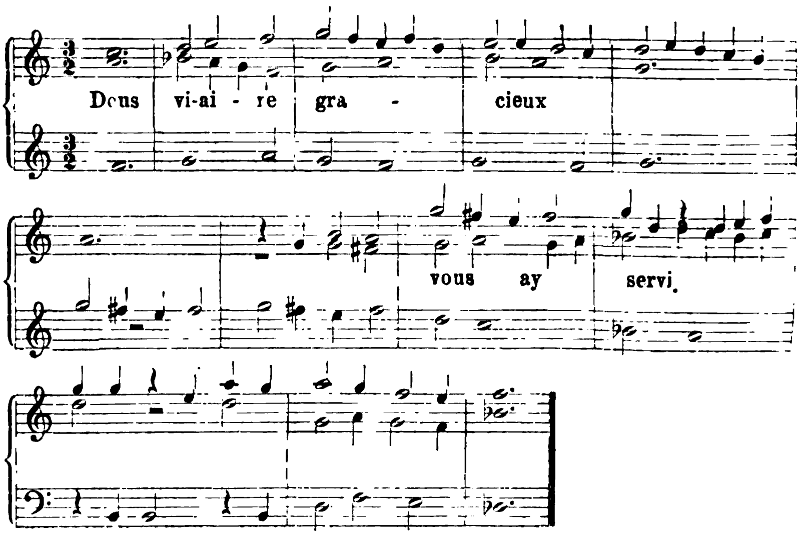
[2]) Kiesewetter, Gesch. d. Musik str. 36: „mag oft ein wunderliches Charivari zum Vorschein gekommen sein“.

[3]) Viz na př. u Ambrosa II, 340.

[4]) Viz na str. 112.

[5]) „Runteli vel cantilenae dissolutae in missis et trophi in iubilis . . . . . decantantur“ (Höfler, Concilia Pragensia str. 13).

Tato odlišnost české formy rondellu od pravého francouzského naučí nás již nepřeceňovat vliv francouzský na této skladbě.[1]) Zejména nutno varovat před přílišným slučováním našeho rondellu s uměním Machautovým, jak často slýcháme. Křivdili bychom velice Machautovi, kdybychom jeho umění neb umění jeho školy měřili s tímto „překrásným“ (jak si písař pochvaluje) rondellem. V Machautových skladbách, většinou tří a čtyřhlasých, nalezneme i zárodky polyfonní imitace s kontrapunktem někdy dost umělým. U nás však není ani po trojhlase ve 14. století ještě ani slechu. Stačí uvést tento příklad umění Machautova, abychom poznali propast mezi ním a naší skladbou:[2])

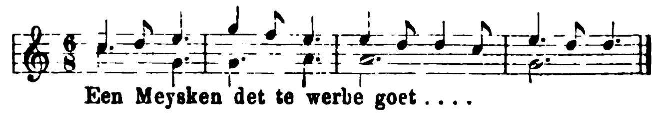



Náš rondell jest něco zcela jiného. Nesmyslné sloučení dvou textů vzato z Francie, odtud vzaty i principy discantu a sice i v melodii jeho i v užívání konsonancí (terce, sexty), odtud vzat konečně jakýsi ozvuk protipohybu: to všechno je na naší skladbě francouzské. V podstatě však to není žádný pravý discant, žádný protipohyb, žádná francouzská skladba, nýbrž pravý útvar primitivní naší české polyfonie, jak jsme ji vyložili nahoře. Jest to ohyzdné, tehdy již jen v Čechách bující organum s francouzským pozlátkem. I v této umělé skladbě oktávové, kvintové a kvartové parallely jsou pravidlem (někdy

[1]) Domněnka Ambrosova, že poznámka „inspice notas gallicanas“ náleží k rondellu, svedla k přeceňování francouzského rázu této skladby.

[2]) Ambros II, 342.

diskant kráčí stále s tenorem, figuruje jenom k nápěvu jeho), ostatní intervally jen výjimkou. Skladatel francouzský discant znal, avšak vliv jeho nevyloučil vliv organa. I zde vidíme, že česká polyfonie na konci 14. století byla pouhá neorganická snůška všech principů. Srovnejme naproti tomu první takty nizozemské chansony, jež melodicky je našemu rondellu dost blízka a zapsána jest v rukopise, jenž byl ne-li českého původu, tedy majetkem někoho v Čechách:[1])




Nejzajímavější jsou však pro nás na tomto rondellu ty vlastnosti, jež nelze vysvětlit vlivem ani francouzského discantu ani starého organa, což však lze vysvětlit tím, co jsme poznali u Záviše a jiných českých skladeb: vzrušenost, *hudební nevázanost*, jež se nelekala porušit sebe přísnější theorie a užívala často až drsných prostředků k dosažení zvláštní této nálady. V tom pak je náš rondell i mezi cizími skladbami toho druhu velkou vzácností: neostýchá se položit na těžkou dobu dissonanci sekundy (8. takt), postupuje-l nápěv určitým stejným směrem, nebojí se ani nastoupit bez přípravy po caesuře[2]) na začátku nového dílu skladby tritonem (při slově „Ave“), a sice na místě, kde zpěvák nemohl si pomoci snížením *h* v *b*, nechtěl-li hned v následujícím taktu upadnout do ještě horší konfuse melodické. Tyto zjevy nedají se také vyložit neumělostí skladatele. Naopak neumělý skladatel by se toho byl nikdy neodvážil; mimo to tato místa jsou právě tak provedena, že činí dojem daleko lepší než „lahodné“ konsonance kvint a kvart. To všechno zdá se poukazovat k tomu, že tu máme před sebou umělé dílo českého skladatele té doby, člena *české skladatelské školy*, a sice snad ne významem svým posledního, třebas jeho výtvor pro nás dnes už jest nesnesitelný. Ale jest to asi typ staročeského „diškantování“ té doby.[3])

---

[1]) Rkp. univ. knih. XI E 9, celou vydal Ambros II, 405–8.

[2]) Viz nahoře str. 161.

[3]) Že i v širších vrstvách bylo umění „diškantování“ aspoň jménem dobře známo, ukazuje kluzké ovšem přirovnání v protihusitské satyře „Stala se jest příhoda“ (Fejfalík, Altčechische Leiche, SBer. Wien. Akad. Wiss. 1862, 670): Vikle-

Takový byl stav umělé české hudby na sklonku 14. a začátku 15. století, před samým vypuknutím bouří husitských. Co potom přišlo, nenáleží již v rámec této práce. Tolik stačí říci, že celý rozvoj naší umělé hudby ve 14. století nebyl ani pro další století marným. Položen tu základ k dalšímu vývoji, a základem tím stal se princip: *znárodnění prvků cizích*. V tom byla vždy síla a spása české hudby od dob nejstarších až do nejnovějších. Od minnesingrů vzali čeští skladatelé hudební formy (leich, třídílnou strofu), od Francouzů výraznost melodiky, rhythmickou svěžest, principy polyfonie. Nepřijímali to však slepě, nýbrž upravovali si vše podle svého vkusu. Lidový vliv byl tu znamenitým prostředkem. Tak z cizích prvků mohla vzniknout skladba tak samorostlá a při tom krásná, jako jest „Otep myrrhy."

---

fice si pozve k sobě na noc panice; k ránu mu praví: „zdeť jest ostati, se mnú jitřní dokonati. Začechu Te deum laudamus . . . , ještať sě diškantovati." — V „Nové Radě" (vyd. Gebauer, v Praze 1876, str. 145) praví slavík o zpěvácích:

„v rozličných hlasiech proměněnie,
kdež každý zvláště svú notú
rovná sě s druhým v jednotu."

III.

# Zpěv dramatický.

Liturgické hry velikonoční: nejstarší hry svatojiřské. Umělé hry (vliv francouzský). Nové přísné hry liturgické. Hry neliturgické: frašky se zpěvy (Mastičkář), potpouri (vánoční hry), umělé leichy (plankty panny Marie).

Vedle dosavad vylíčených dvou oborů umělého zpěvu doby předhusitské třeba si všimnout konečně oboru též umělého zpěvu, v němž sice nenalezneme podstatně nové principy umělecké, avšak to, co dosud jsme poznali, prostupuje se tu velmi různým směrem v útvary nové. Jest to dosti rozsáhlý obor zpěvu rozličných útvarů dramatických. Jest velmi zajímavo stopovat, jak už na tomto primitivním stupni hudby dramatické jeví se princip, tvořící vždy znak hudby dramatické: využitkovat všech prostředků, jež má současné umění po ruce, k dosažení vlastního, nového účinku dramatického. Není proto ani název kapitoly „zpěv dramatický" tak velikým anachronismem, jak se na první pohled zdá, ač zde nebyl volen pro tento karakter zpěvu velikonočních her, nýbrž pro svou stručnost. Konečně uvidíme, že lze mluvit i o jakés takés dramatické karakteristice ve zpěvu těchto her.

Rozsáhlé pole her středověkých rozlišíme si[1]) pro přehlednost na skupiny, a sice podle jich karakteru hudebního: na hry liturgické

[1]) České velikonoční hry po stránce literární probral důkladně J. Truhlář („O staročeských dramatech velikonočních, ČČM 1891, str. 1 ad.), k jehož práci tu pro celou kapitolu jednou pro vždy s důrazem odkazuju. O hudbě těchto her psal Ambros v SBer. Königl. Böhm. Ges. Wiss. 1861 I, 44—6 sice s mnohoslibným titulem „Mittelalterliche Passionsspiele," kde však na 2 stránkách praví o hudbě her velikonočních (neboť o těch píše a ne o pašijových, jak udává titul) méně nežli nic. Také jeho stať o hrách velikonočních

a neliturgické. V obou skupinách nám pak budou základem hry velikonoční, k nimž přiřadíme i hry jiné, nedosáhnuvší však u nás takového významu.

*Liturgické hry velikonoční* karakterisují se samy již tím, že byly součástkou liturgie o božím hodě velikonočním, provozovaly se tedy v kostele a sice na způsob jiného zpěvu liturgického:[1]) všechno nebo skoro všechno se zpívá a sice ve vážném karakteru liturgického zpěvu a všechno nebo skoro všechno zpívá se latině. Latinský zpěv jest tedy podstatou těchto her; co se mluvilo neb co se dálo po česku, byl přídavek. Hudba má tu tedy úlohu velmi velikou.

Památek liturgických her notovaných českého původu máme ne sice mnoho, avšak přece tolik, abychom mohli souvisle a snad i dost úplně vylíčit vývoj tohoto druhu zpěvu od samého začátku až do konce 14. století. Víme sice, že i v starší době se u nás dávaly různé hry podobné (v polovici 13. století),[2]) nevíme však ničeho o jich povaze literární, tím méně hudební. Hudebně vidíme v liturgických hrách 14. století u nás tři generace, od sebe se zcela zjevně lišících: na počátku století objevují se hry ve zpěvu přísně liturgického rázu, potom před koncem první polovice století vznikají hry umělých skladatelů sice též ve stylu liturgického zpěvu, avšak pod vlivy též jinými (lidovým zvláště a francouzským) a konečně návrat k hrám starším, avšak s využitkováním hudebního pokroku, jejž přinesly hry generace druhé.

Hry první generace budeme nazývat stručně *hry svatojiřské*, ježto se nám zachovaly toliko v liturgických knihách tohoto kláštera.[3])

v jeho Geschichte der Musik II poučuje velmi málo v poměru k bohatosti jiných kapitol jeho monumentálních Dějin. Něco málo více o hudbě českých her povědel Konrád I, 179—185. Srovnávacího materialu vedle Moneho (Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1848) nejvíce najdeme u Coussemakera, Drames liturgiques du moyen âge, Rennes 1860 a A. Schubigera, Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das ausser-liturgische Lied und die Instrumentalmusik des Mittelalters, Leipzig 1876 (s četnými hudebními přílohami). Vedle toho třeba uvésti Jubinalovu sbírku francouzských mysterií (v Paříži 1837 ve 2 svazcích) a Kunmera, Erlauer Spiele, sechs altdeutsche Mysterien, Wien 1882. Bohužel hudební stránka velikonočních her není prozkoumána tak, jako literární, jež vykazuje literaturu stejně bohatou jako důkladnou (necituju ji zde, ježto lze ji nalézti v článku Truhlářově). Náleží sem vlastně celá literatura o dějinách divadla.

[1]) Sepet Marius, Origines catholiques du théâtre moderne, Paris 1902.
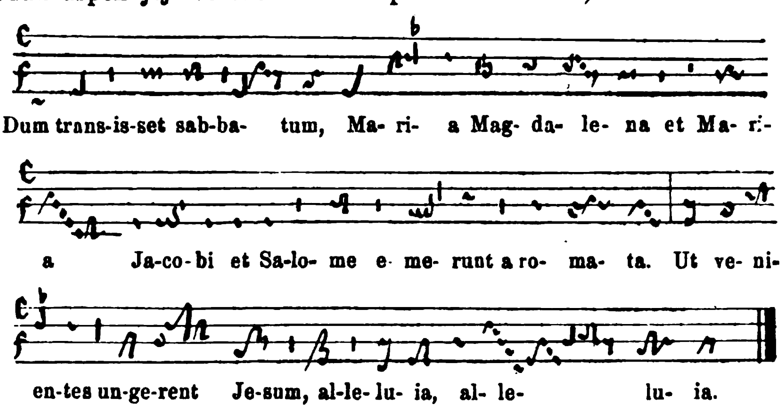
[2]) Tomek, Dějepis m. Prahy I, 382.

[3]) Jsou to rukopisy univ. knih. VI G 3b, VI G 6, VI G 10, VI E 4, VI E 13, VII G 16, XII E 15, XIII C 7.

Kdybychom i připustili, že sestry u sv. Jiří pro svou potřebu hry ty si různě upravily, přece nejméně asi byly by měnily na zpěvích; proto možno soudit, že podobně zpívaly se hry takové i v jiných kostelích českých, a lze tedy v hrách těch vidět ne snad nějaký specielní útvar jeptišského benediktinského kláštera, nýbrž obraz her provozovaných u nás na konci 13. a začátku 14. věku.

Nejstarší naše hry velikonoční vznikly z různých textů liturgických, jež se potom interpolovaly různými vsuvkami. Hudebně pak vidíme na vzniku jich *princip hudebního tvoření lidového*: skladatel totiž tvořil nové nápěvy jen z nouze, nebylo-li tu jiných. Měl-li však k danému textu již nápěv starší, převzal prostě tento. Tak tvořil a tvoří dosud lid své písně. Není tu touhy uměleckého ducha ukázat něco nového, originelního, není tu ani vnitřní nutnosti tvořivé; skladatel rád dal mluvit za sebe skladatelům cizím, přejímaje prostě jich melodie v své dílo. Takovou studnicí, z níž skladatelé těchto her čerpali, byly zvláště nešporní zpěvy, antifony a responsoře.

Vlastní kořen, z něhož texty velikonočních her liturgických vyrostly a se rozvinuly, jest poslední (šestnáctá) kapitola evangelia sv. Marka, obsahující velmi živé, často dialogické vypravování o cestě tří Marií k hrobu a jich rozmluvu s andělem. Sedm prvních veršů této kapitoly tvoří začátek našich nejstarších her, ovšem s přidanými vložkami. První dva verše („Dum transisset sabbatum“ a „Et valde mane“) spracovány byly již dříve[1]) v liturgickou responsoř, již skladatel sem prostě převzal. Začínaly jí svatojiřské hry skoro naveskrz. Uvedu aspoň její versus a sice v původní notaci:[2])

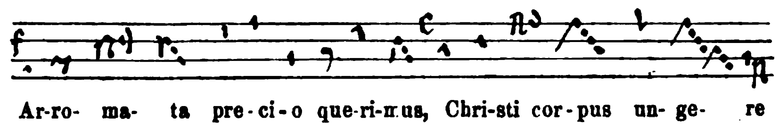


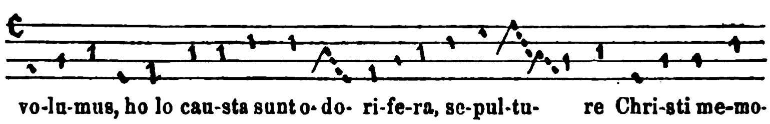

[1]) Podobným motivem počíná i responsoř „Sepulto domino“, zpívaná o jitřní na bílou sobotu.

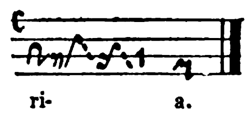
[2]) Rkp. univ. knih. VII G 16, fol. 95 b. Všechny tyto svatojiřské hry

Text této responsoře vypravuje, že tři Marie koupily vonné masti, aby pomazaly tělo Kristovo, a že časně z rána po východu slunce přišly k hrobu. Z toho vznikly dvě scény: kupování mastí u mastičkáře a chůze tří Marií k hrobu s příslušejícími k tomu zpěvy.

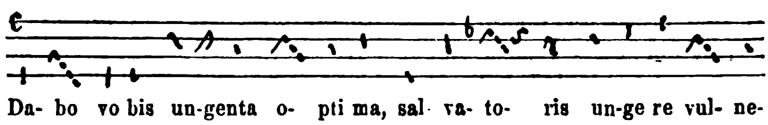
*Scéna mastičkářova* má v svatojiřských hrách jeden neb dva zpěvy, vždy ve stylu přísného gregorianského chorálu. Všeobecně vyskytá se zpěv Marií, jež žádají o masti. Poznáme na něm snadno, že byl odvozen z nápěvu responsoře „Dum transisset sabbatum“:[1])
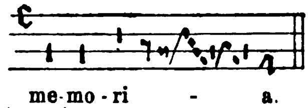



Odpověď mastičkářova, v témž přísném stylu chorálním, vyskytá se jen v některých rukopisech:[2])
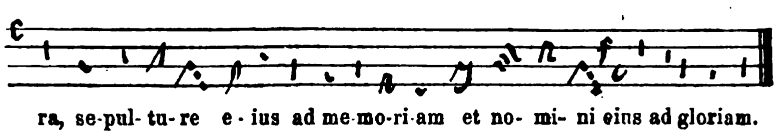



notovány jsou „hřebíčkovými“ notami na 4 linkových systemech, v nichž linie pro *f*-noty (druhá, někdy třetí) jest červená, linie pro *c*-noty (čtvrtá) žlutá. Srv. str. 38. Kde zpěvák snižoval *h* v *b*, položil jsem nahoru ♭, což ovšem v rukopise není, stejně jako architektonicky rozčleňující taktní čáry.

[1]) Rkp. univ. knih. VI G 3 b, fol. 84a (tuto hru vzal jsem za základ dalšího líčení; kde není jiného udaje, rozumí se při hrách svatojiřských tento rukopis). Rkp. VII G 16, fol. 96a jest o něco málo pozdější, jak ukazuje notace i forma hry. Nápěv jeho k „Arromata“ liší se velmi nepatrně od uvedeného spíše notací než věcně, na př.:

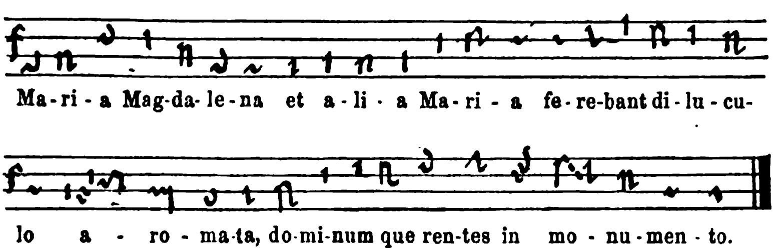



[2]) Rkp. univ. VII G 16, fol. 96a—96b („ungentarius“); viz o něm předešlou poznámku.

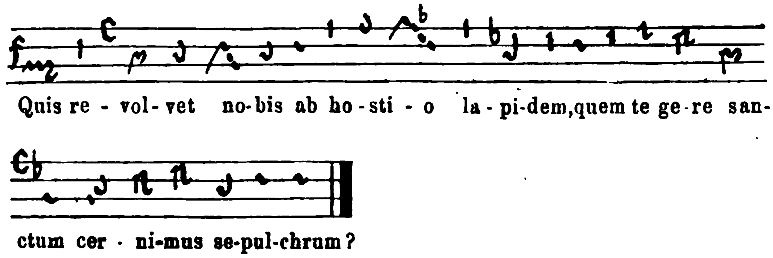



Zde třeba upozornit na zajímavý karakter zpěvu mastičkářova, jehož nápěv sestrojen skutečně jako odpověď ke zpěvu tří Marií. Tento hudební vztah jeví se nejen toninou, nýbrž i melodickými motivy.

Druhá scéna, vzniklá z responsoře „Dum transisset sabbatum“, totiž *chůze tří Marií k hrobu*, podána ve hrách svatojiřských ještě jednodušeji než scéna mastičkářova. Obsahuje pouze tuto jedinou antifonu:



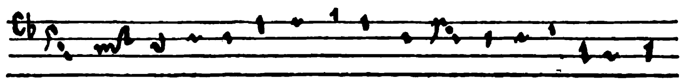

Třetí verš 16. kapitoly evangelia sv. Marka obsahuje otázku tří Marií: kdo nám odvalí kámen od dveří hrobových? Svatojiřské hry mají týž verš po uvedených dosud zpěvech, vzatých z prvních dvou veršů téže kapitoly. Jest to z nejrozšířenějších zpěvů ve všech velikonočních hrách všeho druhu, což také potom vyvolalo celou řadu různých nápěvů. Svatojiřské hry mají tento:[1])



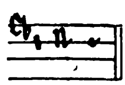

[1]) Jest to hypofrygický nápěv transponovaný, u něhož má být předznamenáno ♭ nejen pro druhou polovici, nýbrž pro celý nápěv. — Oč hudebnější jsou naše hry české než některé jiné cizí, ukazuje srovnání na př. tohoto nápěvu

Po tomto zpěvu tří Marií u hrobu počíná (vše podle téže 16. kapitoly sv. Marka) *zpívaný dialog*, tedy vlastní dramatický prvek. Vedou jej tři Marie na jedné a anděl v hrobě na druhé straně. Tento andělský zpěv jest nejstarší útvar solového zpěvu v dramatických hrách. Anděl ptá se z hrobu Marií, koho hledají. Ty odpovědí, že Ježíše Nazaretského; anděl jim oznámí, že ho tu již není, otevře hrob a vyzve je, aby se samy o tom přesvědčily:

*Angelus*:

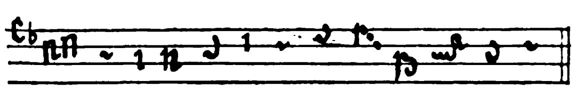


Quem que - ri - tis, o tre-mu - le mu - li - e - res, in hoc tu-mu-lo



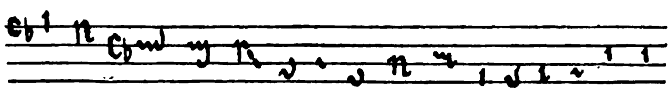
plo-ran-tes?

*Mariae*:

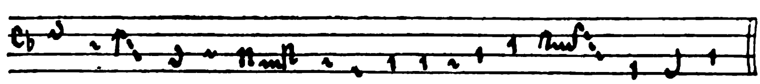


Je - sum Na-za-re-num cru-ci - fi - xum que ri-mus.

*Angelus*:

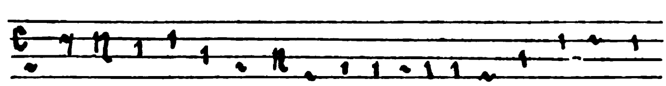


Non est hic, quem que-ri-tis, sed ci - to e-un-tes, nun-ci-a-

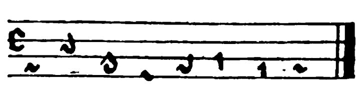


te di-sci - pu - lis e - ius et Pe-tro, qui-a sur-re - xit Je - sus.

*Angelus*:



Ve - ni - te et vi - de - te lo cum, u-bi po-ni-tus e-rat do-mi-nus,

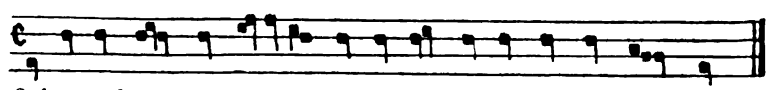


al - le - lu - ia, al - le - lu-ia.

Tyto zpěvy utvořeny byly podle staré liturgické antifony „Angelus domini descendit", jež má text někdy slovně shodný (totiž z téže

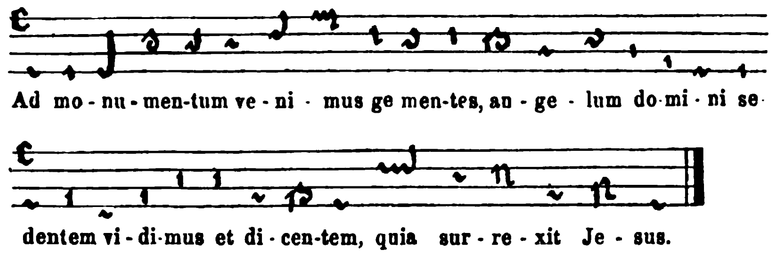
---

s nápěvem téže otázky ve velikonočních hrách francouzských z 13. století (Ambros II, 300):
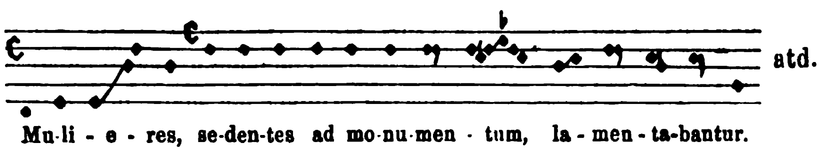


Quis re-vol-vet no-bis la-pi-dem ab o - sti - o mo - nu - men- ti?

16. kapitoly sv. Marka). Poslední pak „Venite“ utvořeno podle vzoru žalmů „Venite“, jež se zpívaly tehdy při nešporách. Není tu tedy nic stylově nového, co by odlišovalo zpěvy dialogické od jiných zpěvů antifonních. Celá tato scéna tří Marií u hrobu zavírá se proslulou antifonou, již zpívají tři Marie vracejíce se od hrobu ke sboru (u sv. Jiří jeptišek, jinde kanovníků, mnichů, kleriků, žáků a p.):
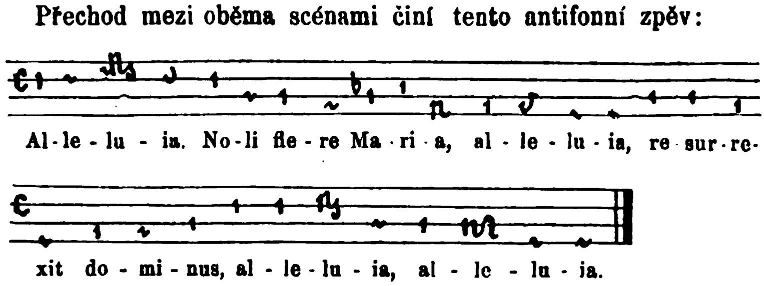



Také tento nápěv spracován jest podle staršího nápěvu liturgického, a sice podle antifony, jež se zpívala o hodinkách na bílou sobotu: [1])



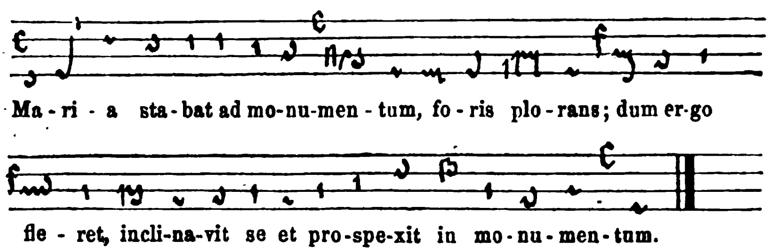

Po této první části svatojiřských her počíná druhá, jež pro nás jest o to důležitější, že její hlavní část vyplňoval vesměs solový zpěv. Hlavní partii tu repraesentuje *Marie Magdalena*, vedle ní Kristus. Sborové zpěvy jen scénu připravují a zavírají. Její text vzat z 20. kapitoly (verše 11—18) evangelia sv. Jana, kde obšírněji a dramatičtěji provedeno to, co 8. verš 16. kapitoly sv. Marka jen napovídá.

Přechod mezi oběma scénami činí tento antifonní zpěv:

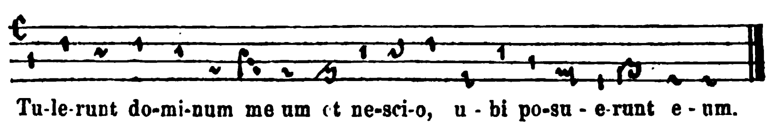



[1]) Vesperarium (mus. knih. XV A 10) fol. 190a.

Zdá se, že nejenom na předepsaném místě, nýbrž i na konci sníženo bylo *h* v *b*, čímž lidový karakter tohoto liturgického zpěvu sesílil se i toninou (transponovanou jonickou). Maria Magdalena při tom postoupila do popředí a pomalu kráčela k hrobu. Sbor při tom zpíval text 11. verše 20. kapitoly sv. Jana:

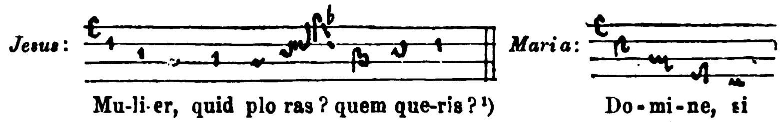



Úzkou příbuznost tohoto nápěvu s nahoře uvedenými „Ad monumentum venimus“ a „Mulieres, sedentes ad monumentum“ netřeba snad ani uváděti. Při posledních slovech antifony dojde Marie Magdalena k hrobu, nakloní se a nahlédne do něho; mrtvého Krista však tu nenalezne. Tato scéna dala vznik ***planktům panny Marie,*** s nimiž se potom setkáme a jež jsou nejcennějším hudebním výkvětem středověkých her. Ve hrách svatojiřských vidíme jen malý jich ***zárodek***. Maria Magdalena, když sbor skončil, zahořekovala takto (Jan 20, 13):

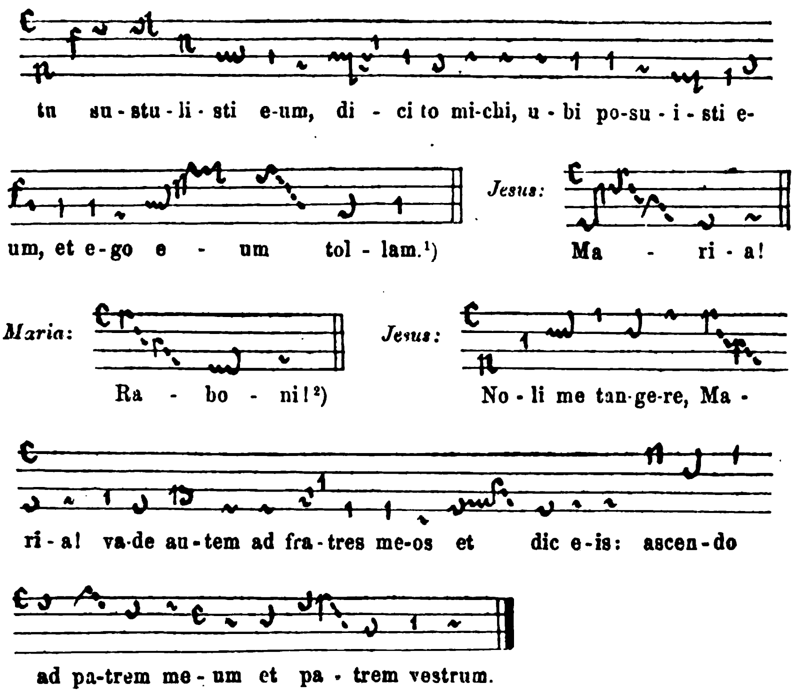



Tento první tvar „nářku“ nevyniká zvláštní dojemností ani v hranicích liturgického zpěvu, jenž ovšem sám sebou není nejlepším prostředkem k vzbuzení podobné nálady.

K tomuto žalozpěvu připojuje se ve hrách svatojiřských druhý *zpívaný dialog*, důležitější než první pro vývoj těchto her. Jest to skutečný střed liturgických her již osobou Kristovou, jež tu vystupuje. Vedl se takto (Jan 20, 15—17):

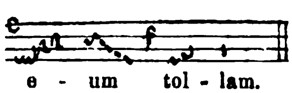



[1]) Tato otázka sluje v rukopise „responsio“. Počítal se tedy již i žalozpěv „Tulerunt“ k dialogu, ovšem ne zcela právem.

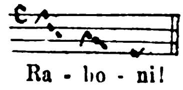



Tato scéna zajímá nás hudebně po několika stránkách. Bylo by ovšem anachronismem hledat tu dramatickou karakteristiku: obě osoby zpívají celkem zpěvy stejného rázu, totiž s nápěvy buď zcela vzatými nebo jen přetvořenými ze zpěvu liturgického. A přece musíme se až divit, co v těchto úzkých hranicích možnosti skladatel dovedl. Nechci ani připomínat nepravidelný závěr lydické toniny v první otázce Ježíšově, čímž karakter otázky vystižen na svou dobu velmi pěkně; v tom si skladatel patrně liboval, jak ukazuje i zpěv „Noli

¹) Jiný rukopis svatojiřských her má jiný závěr, asi správnější (rkp. univ. knih. VII G 16, fol. 99a):

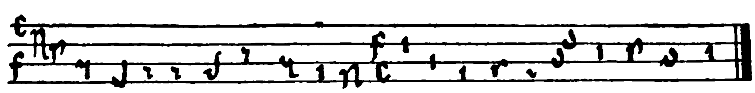



²) Týž rukopis VII G 16, fol. 99a má odpověď Mariinu takto:



me tangere" s finálním *h*. Středem scény jest zvolání „Maria-Raboni", kdy se Kristus dává Marii poznat. Nápěv k těmto dvěma invokacím vzal si autor z mešního „Ite missa est". Jako při mši po „Ite" zpívá se „Deo gratias" týmž nápěvem, odpovídá zde Maria též nápěvem zvolání Ježíšova. Slavnostní ráz chtěl asi autor při slově „Maria" zvýšiti jakousi melodickou předrážkou, jubilem, jenž počíná o celou septimu pod vlastním začátkem motivu, kvintou a tercí však hned dosáhne motivu. Maria odpoví již bez této předrážky a Ježíš sám v dalším „Noli me tangere, Maria" zpívá toto poslední slovo sice týmž nápěvem jako dříve, avšak bez počátečního jubilu. Toto přejímání motivu jest nám pak důležitým svědectvím, že celá scéna byla skladatelem myšlena jako celek, že tu nemáme již jen pouhé souřadné sestavení antifon bez vnitřní souvislosti. Ovšem příčinou tohoto přejímání byl asi zmíněný již lidový princip kompoziční: mělo-li slovo „Maria" již svůj nápěv, nenamahal se skladatel vytvořit nový.

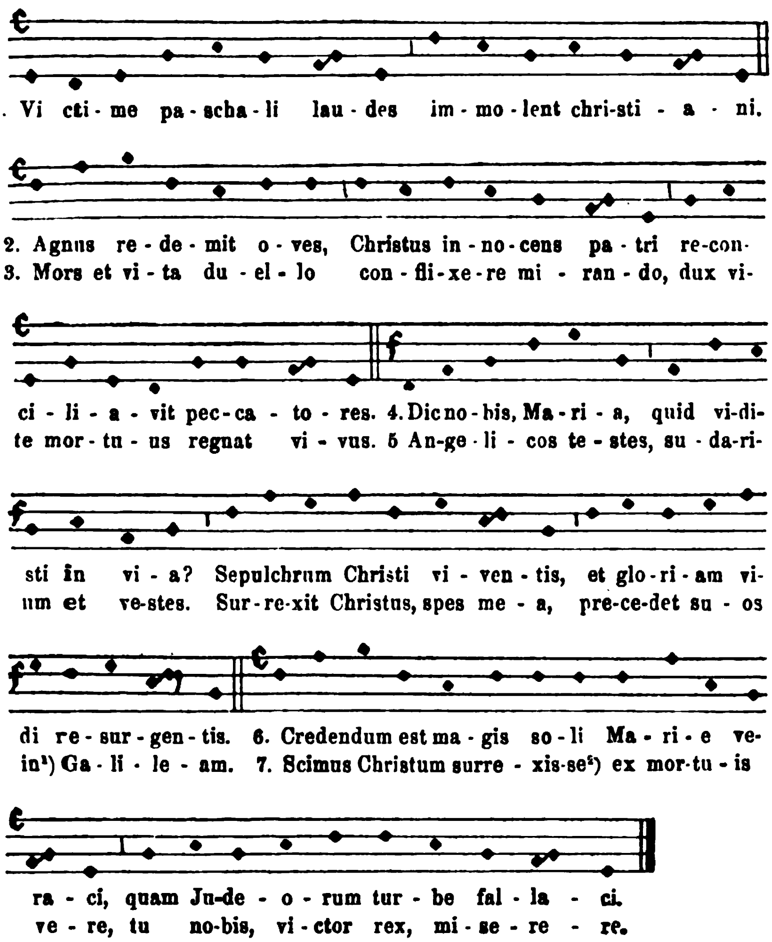
Lidový princip komposiční vidíme konečně i na třetí a závěrečné části her svatojiřských. Kristus při zpěvu „Noli me tangere" ustupuje z hry. Na poslední jeho slova, vyzývající Marii oznámit apoštolům jeho z mrtvých vstání, navazuje se další výstup. Maria podle Kristova rozkazu odchází od hrobu a jde ke sboru při zpěvu antifony (Jan 20, 18):




Nyní nastává *zpívaný dialog* Marie Magdaleny s apoštoly. Pouhé oznámení Ježíšova vzkříšení zdálo se skladateli asi chudým, chtěl z toho učinit scénu a tu na snadě ležela myšlenka, převzít sem slavnou, každému tehdy známou sekvenci „*Victimae paschali laudes*", jež má totiž dialogický text, v němž Marie Magdalena, přicházejíc od hrobu, vypravuje apoštolům, co tu viděla. Nemohl tedy autor nalézt vhodnějšího liturgického zpěvu, jenž by se v tuto situaci hodil. Sekvence tato vyskytá se potom skoro ve všech velikonočních hrách liturgických, někdy celá, někdy jen část. Uvedu ji již zde celou a sice tak, jak se u nás zpívala v druhé polovici 14. věku:[1])

---

[1]) Liber gradualis (mus. knih. XIII B 2), str. 249 až 50. Srv. str. 55. V rukopise mají ovšem všechny sloky svou zvláštní notaci.




Jest to stará sekvence kláštera svatohavelského, utvořená podle vzoru sekvencí Notkerových, avšak s tou novotou, že nemá závěrečnou sloku s vlastní melodií, obsahujíc jen čtyry chorály k sedmi slokám textu.[3]) Zpívala se při mši o božím hodě velikonočním, tedy v blízkém sousedství her velikonočních. Bylo tedy na snadě jí zde užít. První tři sloky nemají v sobě nic ani dialogického ani dramatického. Hlavní

---

[1]) Slovo „in“ má notováno *a* na místo *g* sloky první.

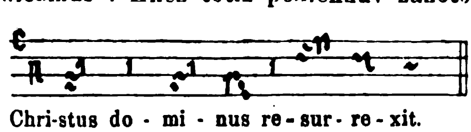
[2]) První dvě slabiky mají notaci obrácenou, celé slovo tedy *a g a a.*

[3]) Schubiger, Sängerschule in St. Gallen, Einsiedeln 1858 připisuje tuto novotu Wipovi. Srv. téhož spis La sequence de Pâques Victimae paschali laudes et son auteur, Paris 1858.

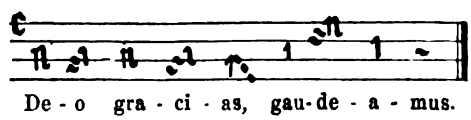
jsou pro nás sloky čtvrtá a pátá. Apoštolé táží se Marie první polovicí čtvrté sloky, co viděla u hrobu, Marie jim odpovídá druhou polovicí čtvrté a celou pátou slokou Sloka šestá hodila se opět sboru neb apoštolům na důkaz, že uvěřili v zmrtvých vstání Kristovo. Tím způsobem skutečně byly rozděleny úlohy dramatickým zpěvákům v hrách velikonočních. Textově přiléhaly úlohy dobře, hůře bylo se zpěvem: rozdělení textu neodpovídá rozdělení melodií, čímž nastalo nejen znemožnění vší karakteristiky, nýbrž i porušení rovnováhy. Apoštolé zpívali polovici chorálu třetího, odpověď Mariina měla nápěv druhé polovice, potom opět první jako dříve apoštolové a konečné zase druhé. Při tom však nelze neupozornit, že tu máme nejstarší doklad o uvolnění dané hudební formy ve prospěch výrazu dramatického. Hudebně dostal se tím ve velikonoční hry nový živel: uprostřed liturgického zpěvu antifonního (koloraturního) zavzněl tu syllabický zpěv, připomínající zpěv lidový. Bylo to k prospěchu hudební rozmanitosti her, avšak též ke škodě jich jednotnosti.

Svatojiřské hry počínají si s touto sekvencí ještě volněji. První tři sloky jsou vůbec vypuštěny, též poslední, vzaty tedy jen tři prostřední a rozděleny mezi tři druhy zpěváků. Po antifoně „Venit Maria“, při níž Marie vrací se od hrobu ke sboru, vystoupí jí naproti „zpěvačka“ (cantrix) jakožto zástupkyně sboru a ptá se Marie: „dic nobis, Maria, quid vidisti in via?“ Maria odpoví: „Sepulchrum Christi viventis“ atd. do konce čtvrté a celou pátou slokou, načež sbor zazpívá sloku šestou. Nápěvy jsou tytéž jako nahoře uvedené, jen o několik ligatur jest tu více.

Místo poslední sloky téže sekvence, potvrzující vzkříšení Kristovo, položen kněžský zpěv s odpovědí zcela na způsob závěrečného mešního „Benedicamus“. Kněz totiž pokleknuv zanotoval:
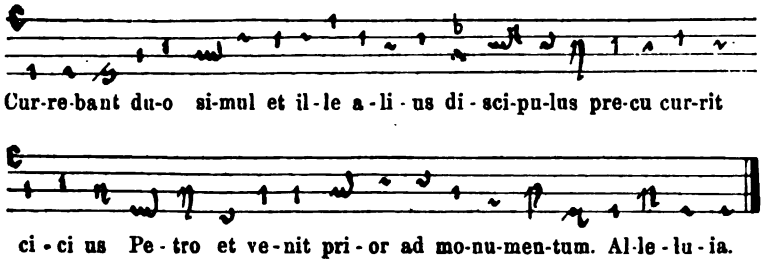



Sbor pak mu odpověděl týmž nápěvem:

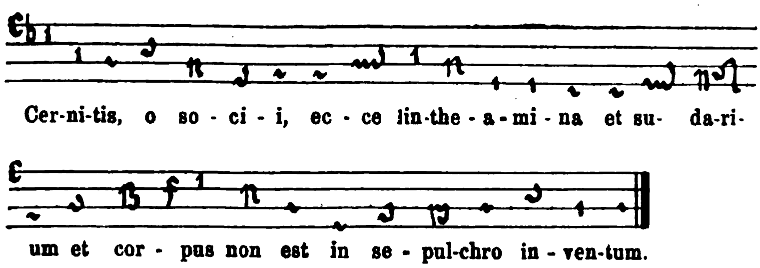



Tato responsoř se třikrát opakovala.

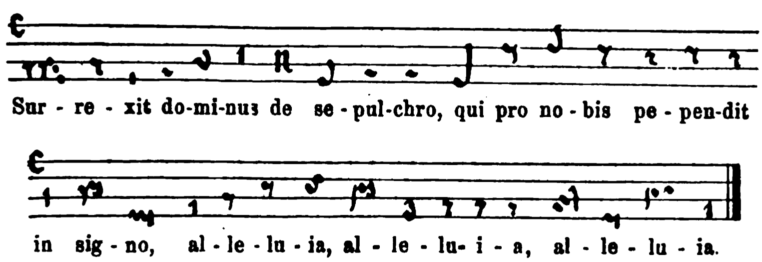
Odpověď Mariina v sekvenci „Victimae paschali“ o rouchu v hrobě nalezeném a dokazujícím z mrtvých vstání Kristovo, dala vznik malé *scéně s rouchem*. Jakoby Marií vyzváni jdou dva kněží k hrobu, při čemž sbor zpíval:
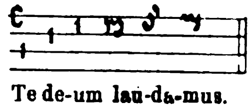



Kněží zatím dojdou k hrobu, vezmou tu roucho Kristovo, vystoupí k oltáři a zpívají:




Sbor na důkaz, že byl ukázáním roucha o z mrtvých vstání Kristově skutečně přesvědčen, zazpíval slavnostně tutti:




Tím se vlastní hra skončila. Závěr činilo liturgické:



Svatojiřské hry vznikly tedy ze tří pramenů literárních, čímž se též rozpadají ve tři části: první z 16. kapitoly evangelia sv. Marka vzala responsoř „Dum transisset sabbatum" (se vším, co k tomu přísluší: mastičkářem a chůzí k hrobu) a rozmluvu Marií s andělem; druhá část navazuje na 8. verš sv. Marka, jenž převádí v 20. kapitolu sv. Jana(Ježíš a Maria Magdalena), třetí pak jest rozvedená a upravená sekvence „Victimae paschali". Hudebně pak všude viděli jsme snahu využitkovat toho, co zde již bylo.

*O provozování* těchto her stačí říci jen něco málo: dávaly se v kostele, kdež oltář, znamenající boží hrob, byl středem jeviště; jinak užito bylo ke hře celého kostela. U sv. Jiří zpívaly tři Marie jeptišky. To v jiných kostelích (mužských klášterech a p.) nebylo, Marie zpívali kněží oblečení v ženské roucho. Krista a dva učedníky běžící ke hrobu na konci hry dávali i u sv. Jiří kněží. Kdo zpíval anděla, nevíme. U sv. Jiří čtvrtá ženská úloha byla „zpěvačka" (cantrix), pokud bylo možná asi představená kláštera, jež zastupovala sbor. Ve sboru zpívaly jeptišky, avšak také asi kněží, kteří přišli vypomoci.

---

V druhé čtvrti 14. století objevuje se u nás nová, druhá generace liturgických her velikonočních, totiž *hry umělé*, díla umělých hudebních skladatelů. Tím též dán jich rozdíl od starých her liturgických. Kdežto tam skladatel byl pouhým ne-li sestavovatelem, tedy upravovatelem nápěvů, objevuje se v těchto umělých hrách skladatel tvořící, nespokojující se prostě tím, co před ním jiní vytvořili. Ovšem nutno tomu rozumět ve smyslu středověkém. Jako v literatuře, tak i v hudbě středověký umělec to, co se mu zvláště líbilo, co přijal za své, také za své pokládal a vydával. Proto v středověkých spisech nalezneme celé odstavce opsané z cizích knih a v středověkých skladbách celé nápěvy převzaté ze skladatelů jiných, aniž bychom tu směli mluvit o plagiatu v našem smyslu.

Umělý karakter nových her jeví se zejména trojím směrem: skladatelé jich, nedbajíce her starších, vytvořili k textům, jež z nich vzali, *nápěvy* buď zcela *nové* neb značně změněné, což jest zjev v liturgickém zpěvu v tom rozsahu nevídaný; za druhé poddali se vlivu umělé hudby tehdy vládnoucí, zvláště novému *vlivu hudby francouzské*. Nejdůležitější však bylo, že skladatelé těchto her kladli velikou váhu na *lyrická místa* her. Uvidíme, jak v nových hrách ze starých scén

vzrostly hry až trojnásob dlouhé přidáním lyrických zpěvů, „nářků“, jichž sotva zárodek jsme viděli v hrách liturgických. Umělé hry raději se zřekly některé scény dramatické (mastičkáře), neměla-li interess a význam lyrický. To pak vedlo skladatele i ke krásným samostatným „planktům panny Marie“, náležejícím k nejkrásnějším hudebním skladbám středověku.

Notované hry toho druhu zachovaly se nám dvě. Jsou pak tak si příbuzny, že nutno jest je pokládat za pouhý variant jedné hry. Obsaženy jsou v rukopisech univ. knihovny *I B 12* (v dalším vždy *A*) a *VIII G 29* (*B*). První rukopis jest passional z r. 1384, druhý codex mixtus z konce 14. století.[1]) J. Truhlář položil obě hry z důvodů jazykových na samý počátek 14. století.[2]) Nepochybuju o filologické správnosti jeho určení, avšak hudba v tuto dobu nenáleží a též asi ne latinské texty. Máme tu hudební motivy, karakterisující pozdější stupeň těchto her naproti hrám svatojiřským ze začátku 14. století,[3]) máme tu i silný vliv hudby francouzské, což na začátku 14. věku bylo těžko možno. Uvidíme pak, že „Mastičkář“ jest zjevně původu staršího. Nejstarší doba jich vzniku může tedy býti polovice 14. století. Srovnáním motivu pláče „Amisimus“ s francouzským jeho originalem a s týmž motivem v milostné písni Závišově[4]) vidíme, že byl Záviš pramenu rozhodně blíže[5]) a tudíž že pravděpodobně Závišova skladba jest starší než naše hra. To vše nás přirozeně vede k tomu, položit vznik těchto her v dobu, z které jsou rukopisy, do konce 14.

[1]) Tento druhý rukopis obsahuje napřed officium de S. Wenceslao (s četnými prosami, též „trophus“); velikonoční hra počíná fol. 133a a jest nyní vyvázána v samostatnou knížečku (VIII G 29 b).

[2]) Jsou tu totiž z „Mastičkáře“ verše 238—54, avšak v zachovalejších starobylejších formách jazykových (zkažený rým „slova — z rova“ v „s hroba“, v I B 12 v nesmyslné „znova“). Mastičkář jest z druhé čtvrti 14. století, tedy podle Truhláře jsou naše hry aspoň ze začátku téhož věku.

[3]) Aby liturgické texty u nás současně se zpívaly různým nápěvem, lze si těžko představit.

[4]) Viz o tom na str. 131 i dále. Do kombinací a hypothes se tu z úmyslna nepouštím, ač jsou velmi na snadě: rukopis VIII G 29 pořízen jest nějakým studentem Pražské university; není to „žák“ Záviš, jenž má motiv „Amisimus“ ve své písni, odkudž by jej byl sem přenesl? Karakter her tomu neodporuje, doba souhlasí. Viz však, co dále řečeno o „Mastičkáři“.

[5]) Zejména toninou, u Záviše netransponovanou, v našich hrách již transponovanou, což pravidelně znamená již pozdější stupeň.

století.[1]) Notace obou rukopisů[2]) i věcný jich poměr pak ukazuje, že hra rukopisu I B 12 jest o něco málo starší, neb aspoň z původnější předlohy přepsaná než hra druhá.

Přechod mezi liturgickými hrami svatojiřskými ze začátku a umělými hrami z druhé polovice 14. věku činí *„Mastičkář"*, dílo z polovice 14. století. Bohužel není tu notace, takže lze o zpěvech jeho mluvit jen velmi opatrně. Nás tu nezajímá „Mastičkář" svými českými mluvenými verši, nýbrž zpívanými texty latinskými, ne nezajímavými, ač dosud vlastně nepovšimnutými. Máme tu dvojí druh těchto zpěvů latinských: nejprve trojí pláč tří Marií („Omnipotens pater", „Amisimus enim solacium" a „Sed eamus ungentum") a scénu s mastičkářem. První ukazuje k budoucnosti, druhá k minulosti. Nemáme sice určitých zpráv, jakým nápěvem se tyto latinské pláče zpívaly. Možno však přece z analogie s největší pravděpodobností soudit, že se zpívaly týmž nápěvem jako v druhé polovici 14. století. Jsou to totiž později ustálené texty, přecházející z hry do hry s týmž nápěvem a sice u všech tří textů stejným. Zde se poprvé objevují v podobě i pořádku, jak je známe z doby pozdější. Poněvadž pak texty ty v hrách starších nebyly,[3]) nemohly je nové hry vzít odtud. Zde tedy musíme „Mastičkáře" připojit k tomu, co následovalo.

Okolnost ta nabývá důležitosti tím, že nápěv, jímž se tyto tři texty zpívaly, byl *původu francouzského.* Máme tu tedy vliv francouzské hudby a sice v době, kdy u nás byl právě Machaut. Tento vliv není asi nahodilý. Jméno „Rubin" jest původu francouzského. Přišlo-li k nám z Francie přímo nebo přes Německo, může být spor. Nutno však upozornit, že toto jméno vzato bylo z hry Adama de la Hale „Robin et Marion", napsané v letech 1282—1287, a že hlavním stoupencem tohoto skladatele byl právě Machaut. Byla by to

---

[1]) Podobně nemohu do 14. století položit hry rukopisu XVII E 1, pocházejícího z doby krále Ludvíka (1516—1526), jež J. Truhlář položil v léta 1360—1380. Několik starých tvarů jazykových sice poukazuje k tomu, že skladatel měl před sebou hry starší, avšak hry ty jakožto hry jsou zjevně dílem konce 15. neb začátku 16. století. O hudbě jich to platí určitě (máme tu zcela husitský ráz úpravy nápěvů a p.), s největší pravděpodobností však i o dramatické jich formě (stačí upozornit na zacházení se sekvencí „Victimae paschali"). Proto jsem tyto hry z líčení velikonočních her v 14. věku vypustil.

[2]) Truhlářovo mínění, že nápěvy jsou stejné, jen psány jiným klíčem, není správné.

[3]) Již to ukazuje, že proměna nápěvů mezi staršími hrami svatojiřskými a novými hrami umělými spadá před „Mastičkáře" a ne za něho.

obdivuhodná náhoda, aby tyto všechny věci neměly mezi sebou věcnou spojitost.

Latinská scéna tří Marií s mastičkářem, jež s vlastní fraškou českou nemá nic společného, ukazuje opět ke hrám starším. Máme tu sice slova jiná než ve hrách svatojiřských,[1]) avšak stejně vážná a důstojná, jež se zpívala nepochybně stejně přísným nápěvem liturgickým jako tam[2]) i jako pláče tří Marií v „Mastičkáři". Teprve když mastičkář svůj vážný zpěv odzpíval, počala opět fraška. Touto fraškovitostí znechutila se potom celá scéna mastičkářova tak, že ji skladatelé vypouštěli. U nás jest „Mastičkář" posledním příkladem liturgické scény s mastičkářem. Žádná z našich dvou umělých her tuto scénu nemá. Vliv starých her svatojiřských vidíme konečně i v tom, že píseň Rubinova v „Mastičkáři" ustrojena jest z původního nápěvu slov „Maria-Raboni",[3]) jenž tehdy byl ještě asi užíván neb aspoň znám, a ne z nápěvu dvou našich her umělých.[4])

Umělé hry české z konce 14. století podržely v podstatě týž děj[5]) a totéž seskupení zpěvů jako měly hry svatojiřské, jen s uvedenými již hlavními změnami: vypustily scénu s mastičkářem a rozšířily za to naříkavé zpěvy tří Marií i Marie Magdaleny. Přidržíme se tedy pořádku a způsobu, jímž jsme rozebrali hry starší, aby jich poměr tím jasněji se nám ukázal.

Z první části máme tu responsoř *„Dum transisset sabbatum"*, rozmluvu tří Marií s andělem a konečný zpěv „Ad monumentum venimus". První responsoř změnila asi také aspoň poněkud svůj

---

[1]) Mercator cantet:
Huc propius flentes accedite,
hoc ungentum si vultis emere,
cum quo bene potestis ungere
corpus domini sacratum.
Contra mercatorem Mariae cantent:
Dic nobis mercator iuvenis,
unguentum si tu vendideris?
dic pretium, quod tibi dabimus. (Výbor I, 76).

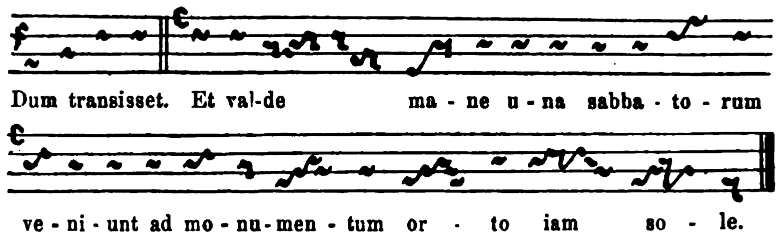
[2]) Že ne týmž nápěvem, ukazuje již rozdíl metrického skladu, leč by se připustila častá tehdy úprava nápěvu slučováním i dělením ligatur. Za to jest nejvýš pravděpodobno, že mastičkář zpíval nápěvem dřívějších zpěvů tří Marií. Ve Francii aspoň tak tomu bylo (Ambros II, 299) a také metrum a forma pro to mluví.

[3]) Viz jej na str. 173.

[4]) Tím vším zároveň snad dostatečně jsem dokázal, že hry rkpů I B 12 a VIII G 29 jsou mladší než „Mastičkář" a tudíž až z druhé polovice 14. století.

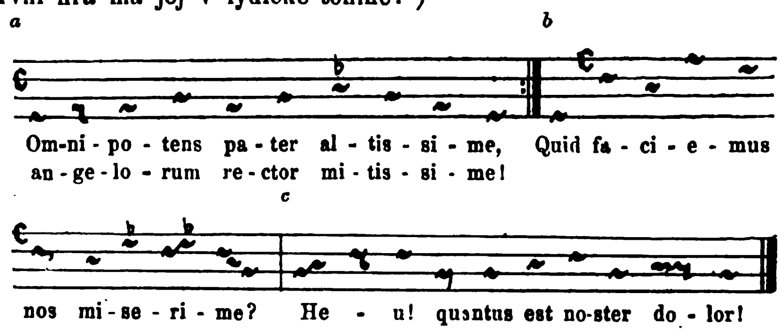
[5]) Text rukopisu I B 12 vydal Hanuš, MVýbor 41 (Osterspiele 36), text VIII G 29 po Hankovi též Hanuš, MVýbor 44 (Osterspiele 26).

nápěv, jak můžeme soudit z pozdějších her liturgických. Bohužel jen první hra má notovaný nápěv, a to ještě jen vlastně druhý versus:[1])




Obě scény her svatojiřských, z této responsoře vzniklé, jsou zde vypuštěny (mastičkář a chůze k hrobu se zpěvem „Maria Magdalena et alia Maria"). Hra začíná hned častěji uvedeným francouzským motivem, čímž počínají *pláče tří Marií*, ubírajících se k hrobu pomazat tělo Kristovo. To byl pokrok nejen hudební (jímavé zpěvy naproti suchým liturgickým antifonám starším), nýbrž i dramatický: tři Marie tu samy zpívají za sebe, v první osobě jako praví herci a ne již jen o sobě jako bylo v antifoně „Maria Magdalena". Tato dramatičnost zvýšila se ještě tím, že zpívala každá Marie zvláštní pláč, což dodávalo hře daleko větší rozmanitosti, a to tím více, že tři tyto pláče, třebas týmž nápěvem zpívané, měly přece svou zvláštní, odchylnou formu.

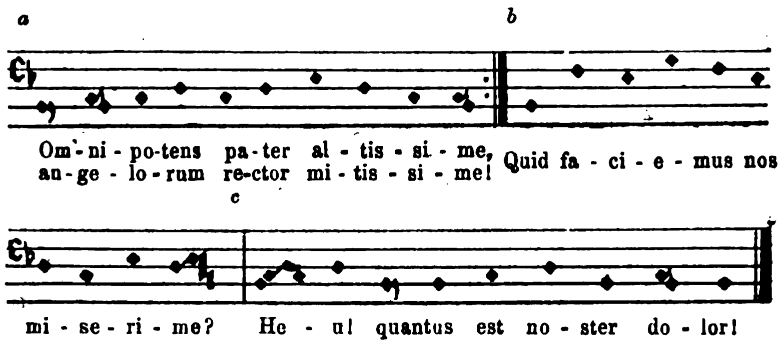
Uvedl jsem francouzský původní nápěv na str. 107 a nebudu jej zde opakovat. Všimněme si jen jeho formy: má 4 verše textu, z nichž dva první zpívají se touž melodií; má tedy nápěv celkem tři melodické fráse (*a*, *b*, *c*). V našich hrách týmž nápěvem v téže formě začínají nářky tří Marií hned po „Dum transisset sabbatum". První hra má jej v lydické tonině:[2])




[1]) I B 12, fol. 135 b. Facsimile tohoto místa má Konrád I, příl. IV.

[2]) Rkp. univ. knih. I B 12, fol. 135 b. Pro přehlednost zkracuju tu repetici

Nápěv tento shoduje se skoro úplně s francouzským vzorem, jenom snížen o celý ton, čímž z mixolydické stala se lydická tonina; tím pak i začátek fráse *b* nabyl jiné podoby. Snížení *h* v *b* v prvním motivu vedlo potom upravovatele k tomu, aby lidový durový karakter tohoto motivu podržel i pro ostatní dva motivy. Druhá naše hra umělá má skutečně předznamenáno ♭ pro celý nápěv, při čemž ovšem zase zvláště motiv *b* se změnil:[1])




Tato radikální změna toniny mixolydické v jonickou[2]) dokazuje pro tehdejší dobu značnou samostatnost českých skladatelů, kteří sice si cizí motiv osvojili, potom však s ním jako vlastním volně pracovali. Nejlépe to vidíme na formě. Tento skutečně krásný, dojímavý nápěv zalíbil se tak, že ho bylo užito i k jiným zpěvům ve hrách velikonočních,[3]) ano i mimo hry.[4]) V našich hrách zpívaly se jím zvláště dva další nářky Marií. Po „Omnipotens pater", což zpívala první Marie,
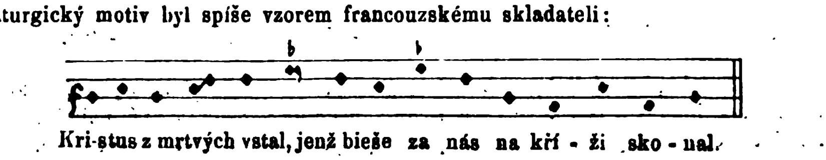
---

opakování prvního motivu, což jest ovšem v rukopise vypsáno. Tuto hru v dalším budeme nazývat *A*.

[1]) Rkp. univ. knih. VIII G 29 b fol. 183 a (v dalším vždy hra *B*).

[2]) U Záviše (str. 131) jest motiv ten též jonický, avšak v původní poloze netransponované, což jest tím vzácnější.

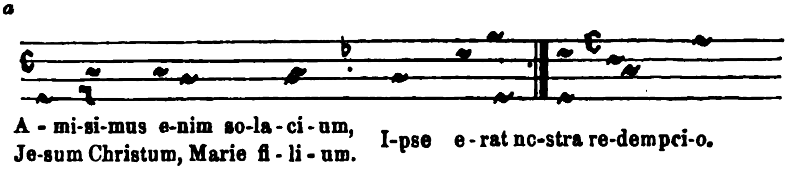
[3]) Ve Francii zpíval jím mastičkář i své vyzvání „Ça approchez vous, qui tant fort amés" (Ambros II, 299). Že asi také u nás v našem „Mastičkáři", bylo upozorněno nahoře. Zpívala-li se v „Mastičkáři" i slova Marií „Dic nobis mercator iuvenis" týmž nápěvem, náležela by změna čtyřdílného nápěvu v trojverší už do polovice 14. století.

[4]) Mimo Závišovu milostnou píseň souvisí s týmž motivem asi i antifona, již husité zpívali při vzkříšení (český kancionál Jistebnický str. 160), ač tento liturgický motiv byl spíše vzorem francouzskému skladateli:

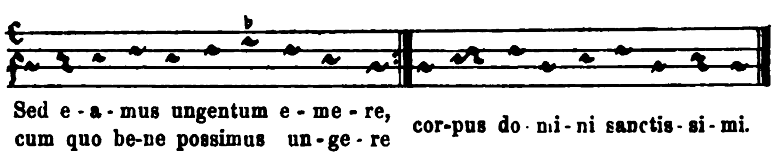


zpívala druhá Marie „Amisimus enim solacium“ a konečně třetí „Sed eamus ungentum emere“. V původních hrách svatojiřských byl by je dal autor zpívat týmž nápěvem. V našich hrách umělých vidíme však zjevnou snahu po rozmanitosti, čehož chce skladatel dosáhnout zvláště různým sestrojením formy téhož nápěvu. Druhá Marie zpívá takto svůj pláč (hra *A*):

*a*



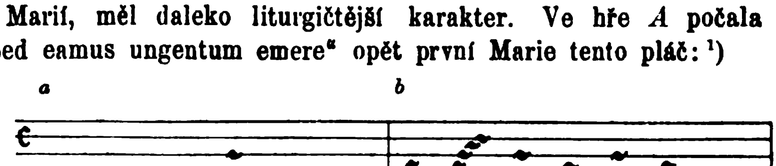

Zpěv třetí Marie pak zní (v téže hře):



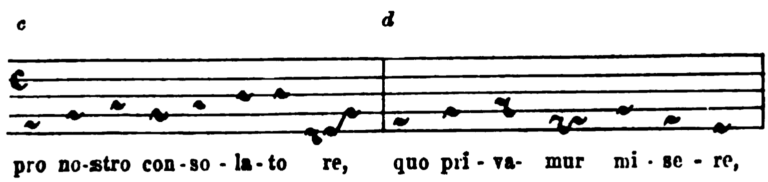

Hra *B* má tyto dva nápěvy v téže formě, avšak motivy ovšem v té podobě, jako nahoře při „Omnipotens“, i s předznamenaným ♭. Jak již naznačeno v nápěvech, vznikla forma zpěvů druhých dvou Marií změnou čtyřverší v trojverší, při čemž vznikla jakási trojdílná strofa en miniature. Autor však nespokojil se ani tím a rozmanitost stupňoval i mezi těmito dvěma zpěvy tím, že k opakujícímu se motivu prvnímu přidal vždy jiný motiv druhý. První Marie tedy zpívá nápěv ve formě: *a a b c*, druhá *a a b*, třetí *a a c*. Takovéto zahrávání si s uměním, zde s formou, je nejspolehlivějším znakem umělého skladatele.

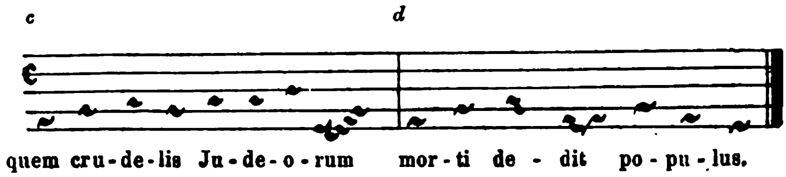
Druhý oddíl nářků tří Marií, zpívaný též postupně vždy jednou z Marií, měl daleko liturgičtější karakter. Ve hře *A* počala po „Sed eamus ungentum emere“ opět první Marie tento pláč: [1])

*a* *b*
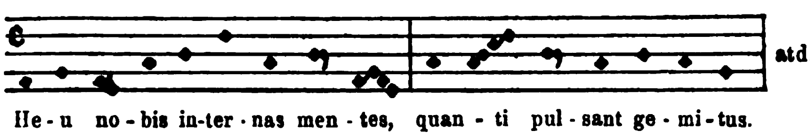



[1]) V rukopise (I B 12, fol. 135 b) jest první řádek (až za „quanti“) notován na 4 linkách a bez klíče. Ve slově „Judeorum“ položen klíč o linii níže (na třetí), což však jest zjevný omyl písařský, proto zde z notace vypuštěno.
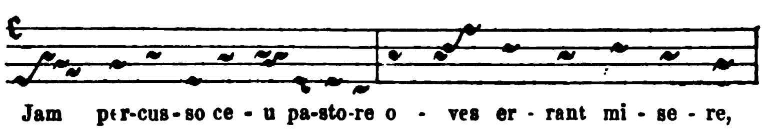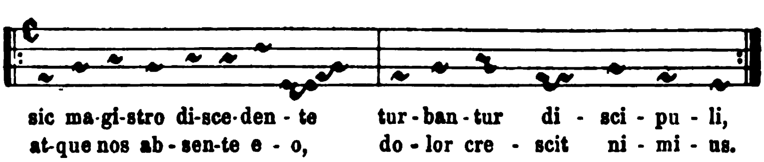



Hra *B* má k témuž textu týž nápěv, avšak s některými malými změnami.[1]) Z důležitějších jest celý začátek, jenž se k dorické tonině hodí daleko lépe než nápěv hry *A*:




Formálně máme tu opět co činit se skladbou umělou a ne přísně liturgickou, ač melodické postupy velmi upomínají na motivy liturgické. Šestiveršová sloka zpívá se tu čtyřmi motivy hudebními, z nichž dva se opakují, tedy: *a b c d c d.*

Druhá Marie zpívá potom druhý (počítáme-li první tři, tedy pátý) pláč týmž nápěvem jako „Heu nobis" avšak s jiným začátkem (hra *A*):[2])
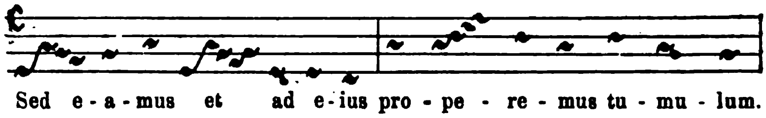




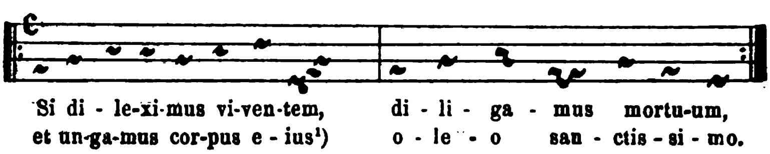


[1]) Ve slově „consolatore" na slabiku „la" jest tu *g* a ve slově „Judeorum" končí motiv stejně tercí jako na konci motivu *c*.

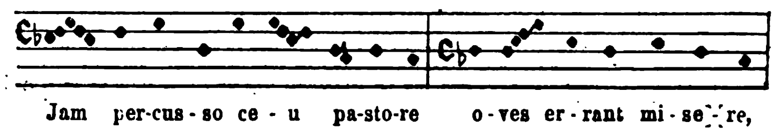
[2]) V rukopise (I B 12 fol. 185 b) jest klíč položen chybně na třetí linii.

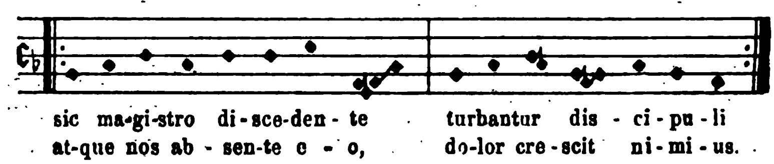
Třetí Marie pak zpívala týmž nápěvem jako druhá s nepatrnými změnami:




Hra *B* u těchto dvou posledních zpěvů má týž nápěv s odchylným začátkem a sice v dorické tonině transponované:



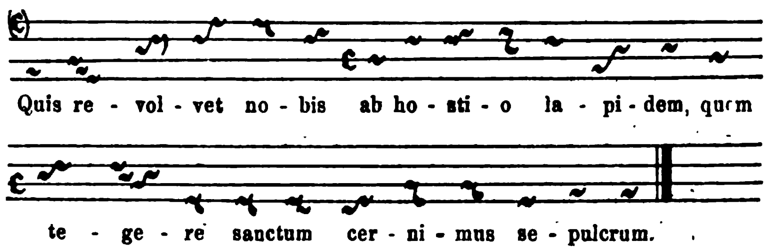




Taktéž zpívá se tu „Sed eamus et ad eius" a česky „Pojděm skoro k jeho hrobu."
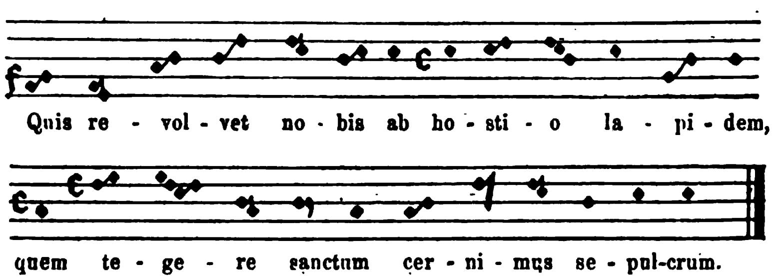
Mezi *A* a *B* jest důležitý rozdíl v pořádku těchto planktů. Jak jsme již řekli, zpívají tři Marie ve hře *A* nejprve tři pláče první skupiny a potom druhé, takže se stále střídají při šesti zpěvích. Ve hře *B*, ve všem ukazující, že vznikla až po hře první, naopak zpívá první Marie nejprve „Omnipotens pater" a hned „Heu nobis internas mentes", potom druhá své dva zpěvy („Amisimus enim solacium" a „Jam percusso ceu pastore") a konečně třetí („Sed eamus ungentum emere" a „Sed eamus et ad eius properemus tumulum"); tato své zpěvy zpívá i v českém překladě, o čemž dále. Tím sice hra *B* zhostila se ustavičného opakování téhož motivu za sebou, avšak porušila přirozenost i dramatickou účinnost scény.

[1]) Tento verš notován: *f f g f g g a dcdf.*

Po těchto šesti žalostných zpěvech tří Marií vrací se skladatel ke vzoru starších her liturgických: ženy zpívají otázku „Quis revolvet nobis lapidem", rozmlouvají s andělem a odcházejí zpívajíce „Ad monumentum venimus". Tyto zpěvy neproměnily tu sice svůj text vzatý z evangelia, za to však nápěv, někde zcela, někde velmi značně. Tak hned první otázka tří žen. V nápěvu hry *A* poznáme sice dobře nápěv her svatojiřských (str. 169), avšak varianty dotýkají se tu nápěvu i jeho celého karakteru velmi silně:



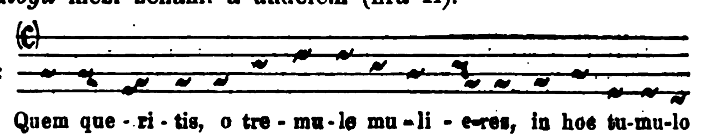

Zdá se, že nápěv tento není bezvadný a že tu máme spíše co činit s písařskými chybami než hudebními varianty. Hra *B* má nápěv podobný se střední částí o ton sníženou, což asi jest správné:

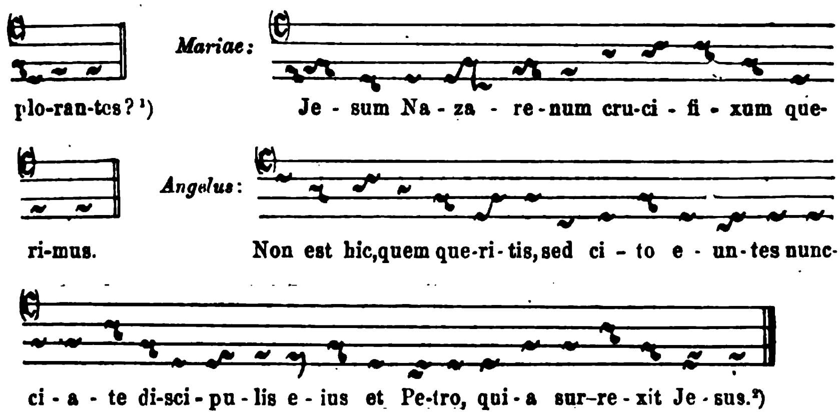



Nezvyklý závěr na *h* jest patrně správný; vyskytuje se v obou nápěvech. Jak si máme tuto nepravidelnost theoretickou vysvětlit, lze těžko říci. O transposici tu není a nemůže být řeči, ač bychom tak mohli soudit analogií k hrám svatojiřským (str. 169). Vedl zde snad instinkt našeho skladatele k vyjádření otázky i v nápěvu? Lze to těžko připustit, a přece výsledkem jest tento dojem.

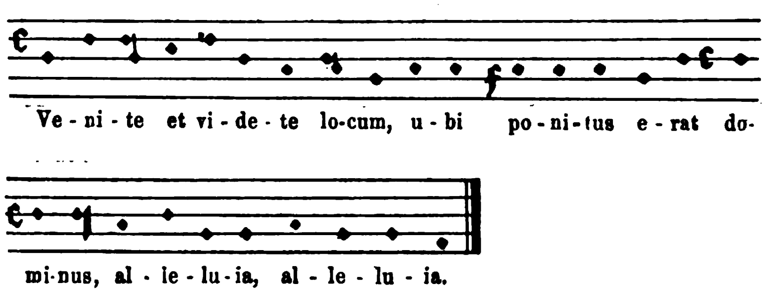
Ještě více odlišují se od her svatojiřských nápěvy známého nám již *dialogu* mezi ženami a andělem (hra *A*):

*Angelus* (in sepulcro):






Za tím hned sbor andělů zazpíval jako ve hrách svatojiřských „Venite et videte". Zpěv ten sice hra *A* předpisuje, avšak nenotuje. Hra *B* má jej notovaný („omnes angeli cantent"):

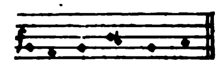



Tento poslední nápěv jest liturgický, ne umělý (z nešporních žalmů), proto jest týž jako ve hrách svatojiřských.

Na tomto dialogu vidíme, jak v umělých hrách solový zpěv starých her ustupuje zpěvu sborovému. Osoby Marií se nemohly ovšem rozmnožit,[3]) nechtělo-li se porušit vypravování evangelia. Jinak bylo s andělem. Hry svatojiřské znají jen jednoho, jenž všechny tři andělské zpěvy odzpíval. Hra *A* má sice solového anděla, jenž zpívá první

---

[1]) Hra *B* (VIII G 29, fol. 134 b) má tu variant:
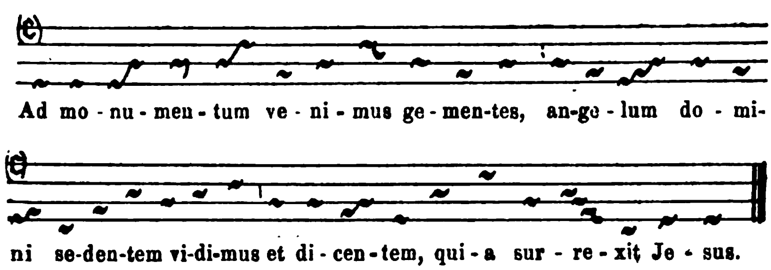



[2]) Hra *B* má jen dva malé varianty: v druhé slabice slova „euntes" a v třetí slabice slova „discipulis" nemá ligatury, nýbrž pouze *c* a *e*.
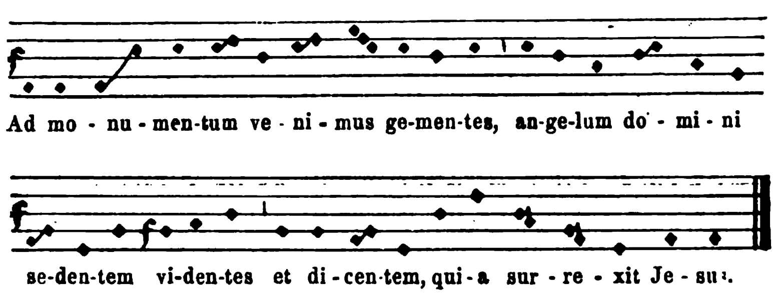
[3]) V rukopisech obou (*A* a *B*) obyčejně slují „personae".

dva zpěvy, avšak třetí „Venite" zpívá již sbor.[1]) Hra *B* konečně odstranila solový zpěv andělský vůbec a sbor andělů zpívá všechny tři zpěvy.[2]) To vysvětlíme si nejpřirozeněji asi vzrůstem pěveckých sborů kostelních v druhé polovici 14. století.

Scéna uzavřena proslulou antifonou „Ad monumentum venimus", při níž se Marie vracely od hrobu, vypravujíce, co viděly. Tento zpěv byl snad nejneustálenější ze všech. Viděli jsme, jak vznikl z liturgického „Mulieres sedentes" i jak vypadal ve hrách svatojiřských. Umělé hry mají nápěv zcela jiný, a to mezi sebou příbuzný a přece zase značně odlišný. První hra (*A*):




Hra *B* má tento nápěv:



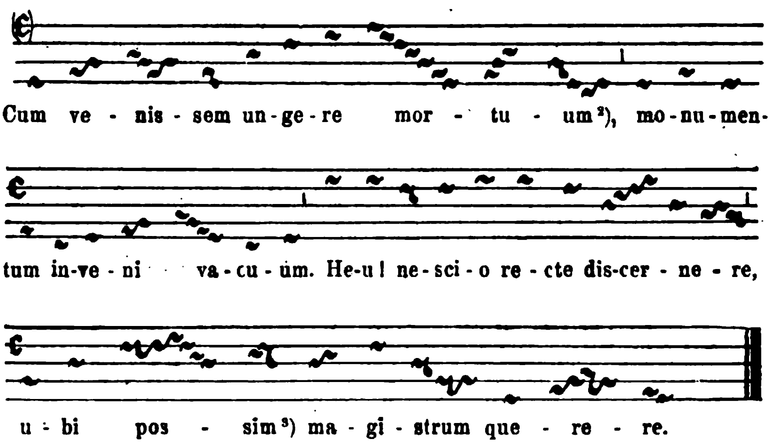

Tento nápěv zpívají v našich umělých hrách dvě osoby (Marie), ne tři. Ve hře *A* mluveným „rycmem" pošle Marie Magdalena po rozmluvě s andělem dvě své družky pryč, že sama chce hledat Krista,

[1]) Při prvních dvou zpěvech předepsáno „angelus cantet", při třetím „omnes angeli statim cantent". Zajímavo jest, že mluvené české verše po solovém zpěvu anděla říkal sbor andělů: „dicant ricmum omnes (angeli) simul."

[2]) Zde vždy předepsáno „angeli", „angeli cantent", „angeli omnes cantent", naopak zase v odříkávání českých veršů se andělé střídali: „primus angelus", „ricmum secundus angelus dicat".

což navazuje další scénu. Obě Marie poslechnou a na odchodu zpívají „Ad monumentum". Upravovatel hry *B* však tak jako přehazoval naříkavé zpěvy tří Marií, přehodil i tento zpěv na začátek před rozmluvu s andělem, kamž se ovšem nehodí. Podržel však zpívání této antifony dvěma Mariemi, proto zpěv ten položil za „Jam percusso ceu pastore", kdy obě Marie zazpívaly již své nářky (každá dva), načež spolu zpívaly sem se zcela nehodící „Ad monumentum venimus"; potom teprve třetí Marie počala „Sed eamus ungentum emere (srv. str. 185).

Přechod k druhé hlavní části celé hry, k scéně Marie Magdaleny, činí ve hře *A* uvedená mluvená slova, jimiž Marie pošle druhé dvě Marie pryč. Hned potom začíná *pláč Marie Magdaleny*. Zpěvy „Noli flere Maria" a „Maria stabat ad monumentum" z her svatojiřských jsou tu vypuštěny. Také starý pláč „Tulerunt" nedošel uznání před soudem umělého skladatele. V obou hrách (*A* i *B*) počíná Marie Magdalena hned po „Ad monumentum venimus" takto naříkat (hra *A*): [1])




---

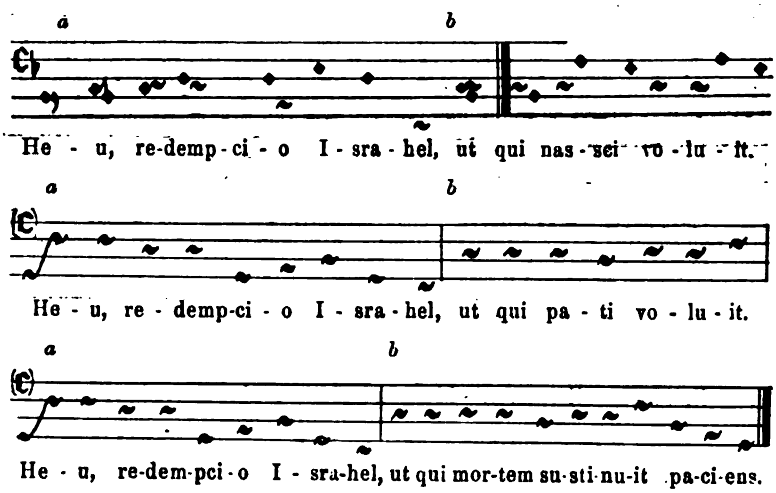
[1]) V rukopise není text přesně podložen pod noty, ani neumy nejsou dostatečně spojeny a rozlišeny podle slabik, tak že někde musil jsem noty rozděliti sám, při čemž jsem si hleděl zvlášt analogie nápěvu téhož k ostatním textům (netrhal jsem, co v dalším spojeno ligaturou a p.) a k nápěvům hry *B*, s hrou *A* shodným.

[2]) Zde končí v rukopise strana (136a), nová (136b) notuje nápěv na 5 liniovém systemu a s klíčem.

[3]) Hra *B* má tu: 

Když Maria Magdalena přezpívala tento nářek, zpívala týmž nápěvem český překlad „Když biech přišla“, potom „En lapis est vere depositus“ s překladem „Ova kámen, jenž bieše na hrob položen“, konečně „Dolor crescit, tremunt precordia“ a „Bolest roste mému srdci“. Hra *B* má poslední dva zpěvy („Dolor crescit“ před „En lapis“) ovšem i s jich překlady. [1]) Zpívá tu tedy Marie tímto nápěvem 6 slok pláče, tři latinsky a tři česky. Starší hra *A* má jen předepsáno vždy po latinském zpěvu: „cantet ricmum“ neb „eodem modo cantet“ s českým textem. Hra *B* má i české zpěvy notovány a text přesněji upraven. Ostatní sloky liší se v nápěvu od první jiným rozdělením neum podle slabik, čehož tu netřeba jednotlivě probírat. Vysoký melodický nástup při slově „heu“ působí v první sloce velmi pěkně na znamení bolesti. V dalších slokách však jest velmi nemístný při málo významných slovech „numerant locum militibus“ a p. Čtyřverší i celá úprava nápěvu přešla sem patrně podle vzoru liturgických hymnů.

Hra *A* podává pak ještě skutečný liturgický zpěv, jejž Maria Magdalena zpívá jako další svůj nářek a sice opět s překladem, čímž vzrůstá pláč její v této hře na 8 strof (hra *B* tohoto hymnu nemá):



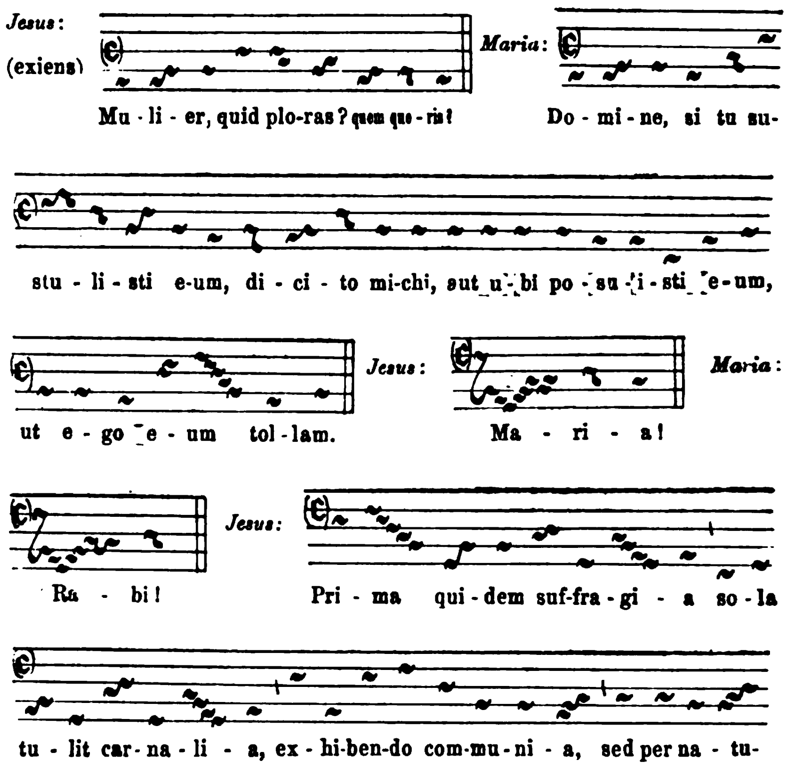

Máme tu trojí opakování dvojveršového motivu na způsob žalmu s třínotovým dopěvkem. Za pláč Mariin hodil se tento zpěv vlastně jen slovem „Heu“. V českém překladě však autor přiblížil i text k Mariiným pláčům, položiv místo „Heu redempcio Israhel“ vždy

[1]) O těch promluvíme dále v celku.

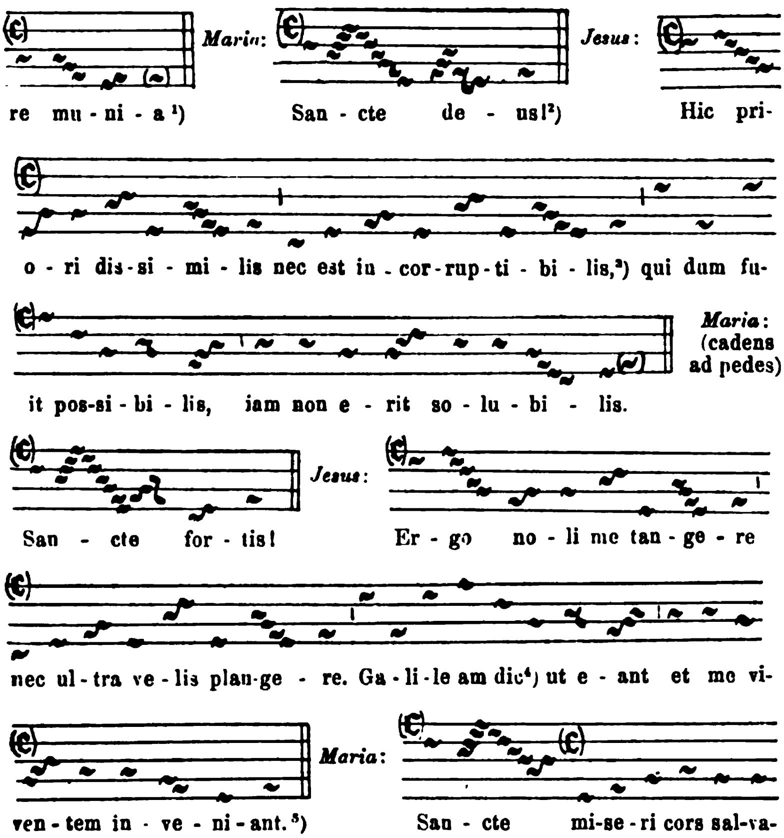
„Avech mně hubenici“, čímž ovšem nastalo i jiné sloučení not než v latinském originále.

Odtud počíná *zjevení se Krista Marii* s týmž textem jako jsme poznali ve hrách svatojiřských, avšak značně prodlouženým novými zpěvy Krista i Marie. Nápěvy jsou tu však nové i při původních textech.
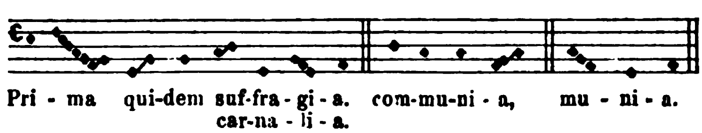
Hra *A* má celý zpívaný dialog takto: [1])
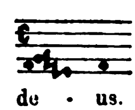



[1]) Rukopis I B 12 jest notován skoro celý bez klíče. Dodal jsem jej zde všude sám a sice ne tak podle pravděpodobnosti melodické, ježto v tom se lze velmi často klamat, jako podle analogie s jinými zpěvy téhož nápěvu jakož i s hrou *B*. Totéž platí o rozdělení neum k slabikám, jakož i o opravách zjevných chyb písařských. Klíče a dvě noty, jež jsem přidal a jichž v rukopisu není, dal jsem do závorky, tak že je každému volno upravit si nápěv jinak. V klíči však jsem asi nikdy nechybil, v tom hra *B* byla mi bezpečným vodítkem. V rozdělení neum pak jsem si nikde nepočínal libovolně.




¹) Hra *B* má tu tyto varianty:



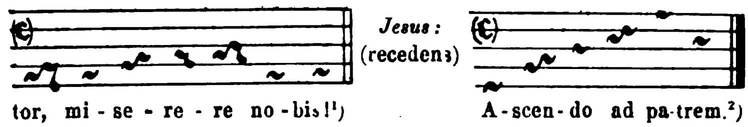

²) Hra *B*:



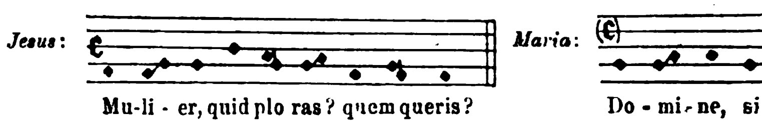

³) Odtud notováno na 4linkovém systému. Poslední nota slabiky „bi" jest již na novém řádku, asi chybou písařskou, hledíme-li k ostatním dvěma nápěvům.

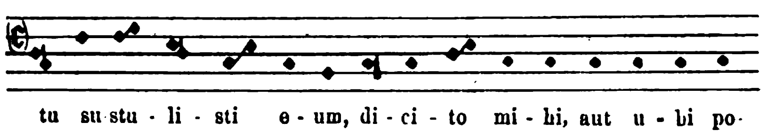
⁴) Odtud zase notováno na 5liniovém systému.
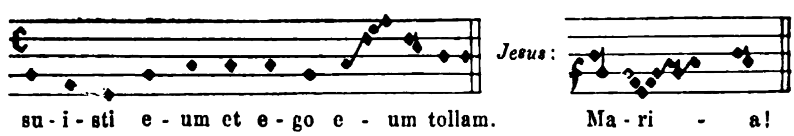
⁵) Pro „Hic priori dissimilis" a „Ergo noli me tangere" platí tytéž varianty hry *B* jako nahoře při témž nápěvu „Prima quidem", pro „Sancte fortis" jako při „Sancte deus".
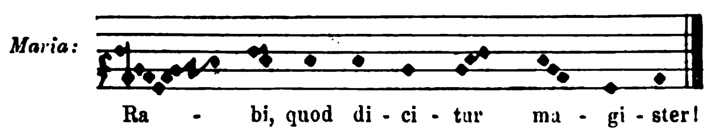



Hra *B* má v prvních zpěvích tohoto dialogu tolik variantů, že je tu otiskujeme celé:
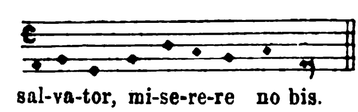









Slova „quod dicitur magister", dramaticky zcela nesmyslná, vzata jsou přesně z evangelia sv. Jana 20. kap. Hry svatojiřské i hra *A* tento dodatek evangelia vypustily a spokojily se pouhým „Rabi". Nápěv k slovům těm vzal skladatel hry *B* z konce nápěvu „Prima quidem", ač tím porušil i toninu vlastní melodie (hypomixolydickou).

Pokrok od her svatojiřských k našim hrám umělým vidíme na tomto dialogu velmi patrně, nejenom na širším jeho rozvedení, jehož docíleno na způsob pláčů tří Marií a Marie Magdaleny opakováním

---

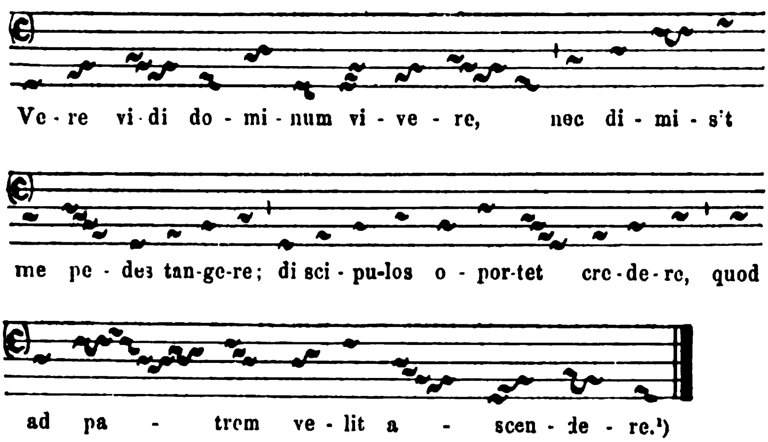
[1]) Hra *B*:



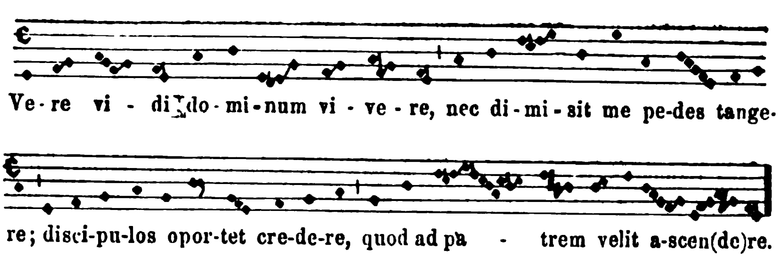

[2]) Hra *B* zpěv ten jen předpisuje, ale nenotuje, hra *A* má jen tento začátek. Jest to liturgická antifona. Ve hrách francouzských zpívala se týmž nápěvem.

téhož nápěvu s různými texty, nýbrž i na jeho hudební povaze. Zpěvy jsou tu bohatší, rozmanitější, melodie lidovější, výraznější. Dramaticky nejzajímavější jest zakončení. Ve hrách svatojiřských Kristus ustupuje při slovech „Noli me tangere" s důvodem „ascendo ad patrem", což oboje jest spojeno v jeden zpěv. Tato stručnost jest dramaticky živější než mnohomluvnost našich her umělých. Skladatelé těchto však zase dali přednost lepšímu navázání k scéně další: roztrhli slova Kristova a „Noli me tangere" doplnili příkazem „Galileam dic ut eant", z „Ascendo ad patrem" pak stal se samostatný zpěv, při němž Kristus odchází. Tím docílili i lepšího vyznění scény s Kristem, jenž tak rychle nezmizel jako ve hrách starších.

Maria Magdalena, poslušna jsouc rozkazu Kristova, jde oznámit učedníkům, aby čekali Krista v Galilei. Ve hrách svatojiřských zpíval při tom sbor „Venit Maria, annuncians discipulis". V našich hrách Maria Magdalena sama přijde ke sboru a oznamuje učedníkům přímo, co viděla (hra *A*):




[1] Hra *B* má značné varianty. Zdá se, že v zápisu hry *A* jest mnoho nedopatření písařských. Uvádím tu proto i zápis druhé hry:



Tento nápěv vznikl z nápěvu nahoře uvedeného nářku Marie Magdaleny („Cum venissem ungere mortuum“), šestkrát opakovaného. Stejnost osoby svedla asi skladatele, že vzal k radostnému poselství nápěv pláče. Tuto chybu však uměl autor dovedně zastřít; podržel z nápěvu začátek i konec, ježto v liturgickém tom nápěvu nebylo zvláštní smutné nálady, vynechal však ostrý melodický nástup uprostřed, aby se tak vyhnul bolestnému výrazu melodie na slovo „heu“. Tím byl ovšem nucen změnit, co předcházelo i co následovalo, avšak od slov „quod ad“ držel se opět již vzoru („ubi possim“). Máme tu tedy doklad uvědomělé karakteristiky. V obou hrách zpívala Marie Magdalena tento svůj zpěv i po česku.

Konečně uzavřeny i naše hry umělé sekvencí „*Victimae paschali laudes*“, při čemž však snaha po obšírnosti opět jest na úkor dramatické živosti. Kdežto ve hrách svatojiřských vybral skladatel jen vhodné sloky sekvence, máme je v našich hrách umělých všechny. První tři k dialogu se nehodící a situaci jen rušící zpívá v obou hrách Maria Magdalena hned po „Vere vidi dominum“. Potom obě hry spolu nesouhlasí: v *A* při zpěvu těchto slok běží k ní Petr a Jan[1]) a zpívají: „Dic nobis Maria“ (4. sloku). Maria jim odpoví a sbor hru zavře slokou šestou („Credendum“) stejně jako ve hrách svatojiřských, avšak bez všech zpěvů vložených. Hra *B*, širší než hra první, přijala i tyto vložky: když Maria Magdalena odzpívá tři první sloky sekvence, táží se apoštolové: „Dic nobis Maria“. Maria odpoví: „Sepulchrum Christi“. Nyní běží Petr a Jan ke hrobu při zpěvu „Currebant duo simul“, vezmou tu roucho a vrátí se, načež sbor neb apoštolé zpívají „Credendum est“.[2]) Hra *A* má po této šesté sloce sekvence ještě „Te deum laudamus“. Ve hře *B* pak proložením zpívané sekvence latinské českými „rykmy“ mluvenými se souvislost sekvence ještě více uvolňuje: sekvence se rozpadá tu v jednotlivé chorály.

Na konec třeba ještě si všimnout všeobecně našich her umělých. Především nás tu zajímají vložené *české zpěvy*. O významu češtiny pro hry velikonoční promluvíme dále. České verše se pravidelně mlu-

---

[1]) Jména těchto apoštolů vzata ze sv. Jana (20. kap.); ve hrách svatojiřských byli to jen „duo sacerdotes“.

[2]) Hanuš, M. Výbor 49, myslí, že hra není celá; nepoznal, že poslední slova hry naznačují jen sloky sekvence a že písař více v úmyslu asi neměl. Lze tedy míti tuto hru za plně ukončenou.

vily mezi latinskými zpěvy. Jakmile se chopil těchto her umělý skladatel, jenž uvykl i v jiných oborech komponovat na česká slova (milostné písně a p.), nemohl nepřipadnout na myšlenku, aby také něco z mluvených veršů českých se zpívalo. Že i zde snaha po mnohosti a novosti působila, dokazuje nejlépe ta okolnost, že hra druhá (*B*) má více českých zpěvů než první. Hra *A* nemá žádný notovaný český text, nýbrž za zpěvem latinským prostě udává text český s poznámkou „eadem nota cantet in vulgari" neb „eodem modo in vulgari" neb „cantet rycmum", při čemž si nedal autor ani tolik práce, aby český text přizpůsobil metricky nápěvu latinského textu. Druhá hra má však všechny tyto české zpívané texty notovány a ještě s označením „sub eadem melodia", takže tu máme neklamný doklad, jak se takové české zpěvy zpívaly.

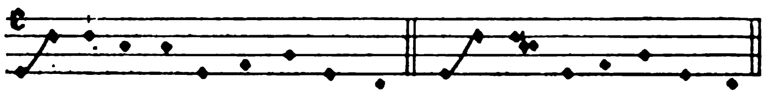
Obě hry mají po česku zpívané tři nářky Marie Magdaleny u hrobu („Cum venissem ungere mortuum" atd.) a konečné radostné poselství „Vere vidi dominum". Mimo to hra *A* má česky zpívaný nářek „Heu redemptio Israhel", hra *B* pak za to i dva z prvních nářků tří Marií: „Sed eamus ungentum emere" a „Sed eamus et ad eius properemus tumulum". Celkem tedy v obou hrách jest 7 textů česky zpívaných podle 5 různých nápěvů.[1])

Hudebně nepřinášejí ovšem tyto české zpěvy nic nového, neboť jsou to pouhé *překlady* textů latinských[2]) a zpívají se nápěvem originálu. Máme tu však první příklad takového překládání zpěvů liturgických, jež nabylo u nás v 15. století velkého významu. Vidíme tu však ještě způsob překladu, jenž svou závislostí na originálu vylučoval zvláštní vliv takových zpěvů na vytvoření se skutečných zpěvů českých. Pod notaci latinskou kladou se prostě česká slova, slabika pod slabiku. Jediná odchylka v nápěvu jest, že nemohl-li neb neuměl-li překladatel dosáhnout téhož počtu slabik, přidal neb ubral z nápěvu notu, jak se mu vidělo. Oč samostatnější byly překlady ty po stránce literární, ukazuje příklad uvedený na str. 191, kde „Heu redemptio Israhel" přeloženo „Avech mně hubenici". Nemáme tu český text notovaný (hra *A*), proto nelze s naprostou jistotou říci, jak podložil

[1]) V příloze podávám tyto české zpěvy umělých her velikonočních, vesměs z notovaného rukopisu VIII G 29; na konec pak podávám i překlad „Heu redemptio Israhel" s nápěvem lat. originálu ze hry *A*.

[2]) Jediný příklad, že český text v těchto hrách vůbec podává něco, čeho v latinském textu není, jsou slova Marie Magdaleny, jimiž posílá dvě Marie pryč (I B 12, fol. 136a), ta se však nezpívala, jen mluvila.

skladatel tato slova o 2 slabiky kratší pod nápěv delšího textu latinského, podle analogie však asi takto:




Tento příklad nám však ukazuje, kudy se vývoj podobných překladů mohl brát a v 15. století skutečně bral: při podobném syllabickém podkládání textu bral upravovatel nápěv za pouhopouhou *melodii*, neohlížeje se na rhytmus jeho ani hudební ani slovní (nezapomeňme, že tu jde o latinský zpěv gregoriánský, kde volný rhytmus recitační hraje tak velikou úlohu). Kněz latinsky zpíval toto místo jistě ve třech rhytmických figurách, český zpěvák však jistě pouze ve dvou, při čemž druhá („mně hubenici") začala uprostřed druhé figury latinského zpěvu. Toto uvolnění rhytmické a konečně i architektonické umožnilo mocný vliv liturgické melodie na vývoj lidové písně duchovní i světské, vliv nemensurovaného zpěvu na zpěv mensurální. Melodie liturgická rozdělena podle vkusu a potřeb hudby mensurální, v lidové hudbě obdržela i jakýs význam harmonický, rozčleněna podle přesných nových požadavků formových. Tak z přísného liturgického chorálu vznikají často veselé, svěží písně. K tomu bylo však potřeba, nevidět v liturgickém nápěvu nic než souslednost tonů, melodický materiál, jejž nutno teprve sformovat, urovnat. Důležitost tohoto zjevu nejlépe dokazuje husitský zpěv první doby.

O *provozování* těchto her platí v podstatě totéž, co o hrách svatojiřských. Hra *A* byla určena pro kostel (předpisuje dvěma Mariím, aby odešly „za oltář," anděl zpíval v „božím hrobě" (v kapli).[1]) O hře *B* nevíme to bezpečně, ale lze se toho pravděpodobně domýšlet. Děj obou her jest tak přísně liturgický, že se nejen mohly dávat v kostele, nýbrž že by se byly ani nemohly dávat mimo kostel; zde by byl světský živel zanechal nějakou stopu. Poněvadž pak nemáme zpráv tomu odporujících, zdá se, že tyto umělé hry zaujmuly místo starých her a že se dávaly na boží hod velikonoční při slavnostní ranní bohoslužbě.

Solových partií bylo v těchto hrách sedm: tři Marie (třetí Maria Magdalena), Kristus, anděl, Petr a Jan (ve hrách svatojiřských bylo o mastičkáře více). Sbory pak byly troje: vlastní sbor, reprae-

[1]) Rkp. I B 12, fol. 136a.

sentující obec (chorus), sbor andělů a apoštolové. Zpěváci byli kněží neb mniši: Kristus oblečen byl v slavnostní roucho kněžské, s korouhví v ruce,[1]) kněží představující Marie oděni v ženské roucho. O obleku andělů neslyšíme. Celkový sbor (chorus) byli kněží a mniši, odění patrně v kleriky neb své klášterní roucho. Z návodů o zpěvu třeba připomenout vzácný příklad označení tempa ve hře *A* (fol. 136a), kde skladatel nařizuje při nářku Marie Magdaleny („Cum venissem ungere mortuum") volné tempo („cantet paulatim").

---

Rozvojem velikonočních her a úpadkem náboženského citu a mravnosti v 14. století šířil se světský živel v těchto hrách tak, že z liturgických her staly se rozpustilé komedie, vypočítané na rozesmání obecenstva. Tento postup, známý z literární historie, vyvolal v 2. polovici 14. století *reakci*. Rozpustilé hry byly z kostela vyloučeny. Jako vždy zasáhla reakce s vinníky i nevinné: i liturgické hry umělé upadly v nemilost, pořizovány hry nové. Avšak byly i jiné příčiny k proměně těchto her, spočívající v nich samých. Po stručných hrách svatojiřských rozšiřují se hry umělé, zvláště hra druhá (*B*) do takových rozměrů, že délka jich provedení přesahovala všechnu míru liturgického obřadu. Bylo třeba jistě dobré hodiny času k provedení této hry, ne-li více (nevíme tempo, proto nelze dobře čas ten určit). Již to bylo by stačilo, aby reformující arcibiskupové Pražští všimli si těchto her. K tomu nutno dodat, že podobné hry vyžadovaly aparátu, jež mělo pohotově málo kostelů. V největší výhodě byly kláštery svým sborem řeholníků. Rozvoj klášternictví vždy však, zvláště v této době, provázen byl žárlivostí světského kněžstva. To všechno volalo i při liturgických hrách po reakci. Dáno heslo: *návrat k přísným hrám liturgickým.*

Hry z počátku 14. století (svatojiřské) staly se vzorem, jak měly vypadat nové hry: stručně, bez zbytečných vkladů měly se provést především zpěvy s texty přísně liturgickými, při čemž se šlo tak daleko, že nové hry byly ještě stručnější než staré liturgické. Umělé hry ztratily v kostele půdu, ač asi se nepřestaly provozovat v kostelích, kde farář nebyl tak přísný. Snahu udržet tyto hry vidíme na hře *B*, jíž chtěl kdosi přidat liturgičtější ráz vložením starých

---

[1]) „Jesus exeat indutus sacerdotali apparatu, portans vexillum" (I B 12, fol. 137a.

zpěvů, známých nám z her svatojiřských. Tak cizí rukou za „Ad monumentum venimus" předepsán sborový zpěv „Maria Magdalena", za pláče Marie Magdaleny („Cum venissem ungere mortuum") starý pláč „Tulerunt dominum meum" a liturgické „Heu redemptio Israhel" (toto ze hry *A*) a v sekvenci „Victimae paschali" vložka „Currebant duo simul". Těmito přípisky však nový upravovatel hry sice zvýšil liturgický ráz její, avšak protáhl ji ještě více, což bylo hře spíše na škodu než na prospěch.

*Nové hry liturgické* z konce 14. století máme v některých liturgických knihách té doby: rukopis univ. knih. XIV D 21 obsahuje takovou reformovanou hru opět z kláštera sv. Jiří. Abychom však viděli, že se tu nejedná opět o nějakou klášterní výjimku, vezmeme si za základ *hru chrámu sv. Víta*, zapsanou v důležitém vesperariu z doby Arnošta z Pardubic,[1]) na níž tedy můžeme vidět nejlépe, jak si tento reformator našeho liturgického zpěvu takovou hru přál a představoval.

Hra svatovítská (a totéž platí o nové hře svatojiřské a j.) vzala si za vzor hry staré, avšak vyloučila z nich vše, co zavdávalo příčinu k jakémukoli pohoršení. Tím způsobem odpadla ovšem scéna mastičkářova, jíž jsme ostatně již ani v umělých hrách nenašli. Odpadla však i celá scéna mezi Marií Magdalenou a Kristem; nejspíše kněz, představující Krista, nepočínal si vždy dosti důstojně,[2]) proto raději to vypuštěno. Druhou příčinou zkratek byla snaha po stručnosti, aby hra dlouho netrvala. Všechno vedlejší, zbytečné mělo odpadnout. To byly na prvním místě české zpěvy, pouhý to překlad napřed zpívaných latinských zpěvů, jakož i česky mluvené „rycmy", vysvětlující lidu, co znamenal latinský zpěv. V nových hrách liturgických zmizela proto čeština na dobro, s ní pak i recitace. Tyto hry se opět celé zpívají. Mimo to i snaha po výlučnosti latiny v kostelním zpěvu pomáhala odstraniti české zpěvy z těchto liturgických her. Druhou dramatickou zbytečností byly pláče tří Marií a Marie Magdaleny;

[1]) Rkp. mus. knih XV A 10, fol. 192a ad. (o tomto vesperariu viz str. 55).

[2]) V jedné z pozdějších her (15. století) Ježíš v podobě zahradníka osopí se na Marii Magdalenu:

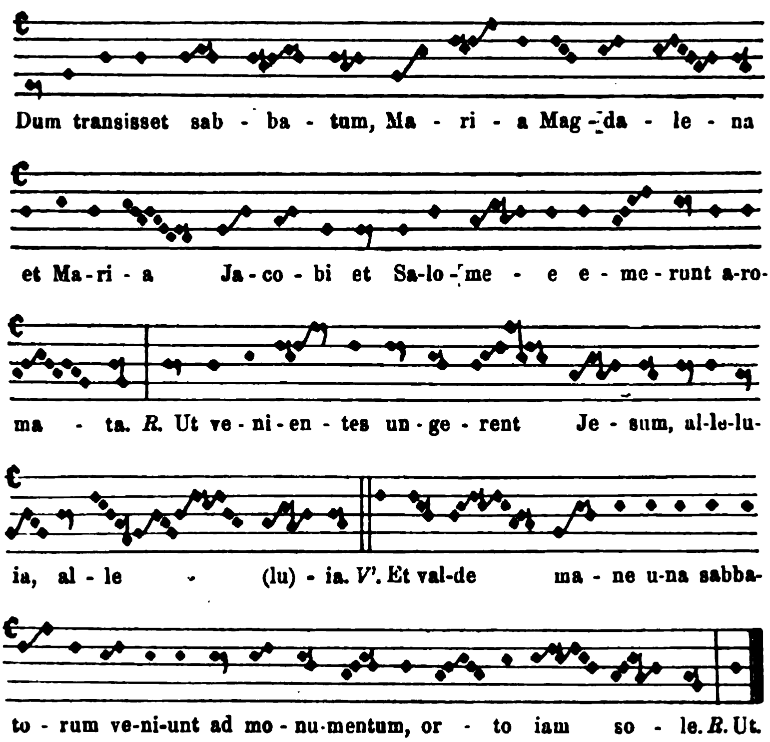
„A protož náhle beř mi se s očí pryč,
nebť zlámu o hlavu tento rýč!
A netlač mi po cibuli,
ať nedám rýčem po rebuli!"

Třebas to nebylo ve hře liturgické, přece vůbec možnost toho ukazuje, že si kněz představující Krista mohl ledacos dovolit.

v nových hrách není z nich žádného, ani ne „Tulerunt", jenž ovšem odpadl s celou scénou Marie Magdaleny. Tím způsobem se celá hra skrátila ve dvě scény: scéna tří Marií a anděla u hrobu (podle 16. kapitoly sv. Marka) a zvěstování o z mrtvých vstání skrze Marii Magdalenu (základem sekvence „Victimae paschali laudes").

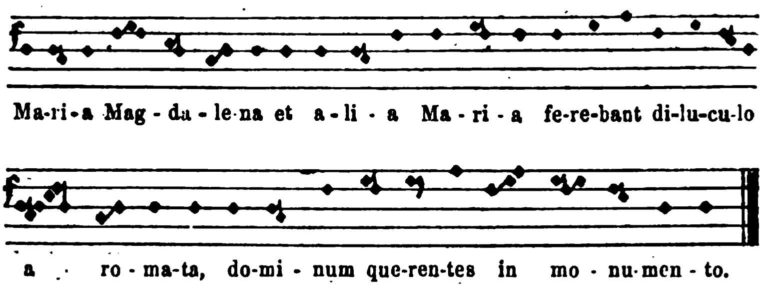
Nové hry liturgické nezavrhly však prostě hry umělé a nevrátily se bezpodmínečně ke hrám starým (svatojiřským), aspoň ne po stránce pro nás zde nejdůležitější, po stránce hudební. Nové hry osvojily si pokrok získaný umělými hrami a nápěvy své berou si častěji z těchto her než ze starých her svatojiřských. Tím zároveň dokázáno, že máme tu skutečně jednotný vývoj ze starých her přes umělé v nové hry liturgické a že nemáme tu co činit s vývojem dvojitým, takže by jeden proud šel z her svatojiřských k hrám umělým a druhý k novým hrám liturgickým. Hudebním rozborem uvidíme, že napřed musily tu být umělé hry, aby mohly vzniknout tyto nové hry liturgické.

Hra svatovítská počíná responsoří „Dum transisset sabbatum" a sice takto:
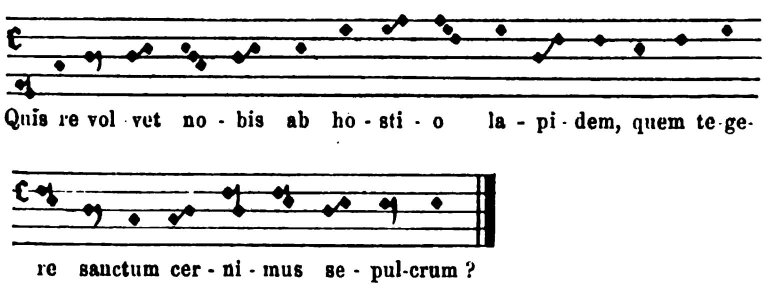


Zde máme hned zajímavý doklad k tvrzení nahoře uvedenému: srovnáním první části responsoře s nápěvem jejím ve hrách svatojiřských (str. 167) vidíme, že tu máme nápěv s velmi hojnými varianty; odkud asi vzat tento nápěv, ukazuje srovnání (versu) s nápěvem her umělých (str. 182). Jsou totiž oba tyto nápěvy zcela totožny, což analogicky můžeme asi říci i o první části nápěvu, jenž se nám z her umělých nezachoval. Nápěv této liturgické responsoře ve hře svatovítské nebyl tedy vzat ze staré hry svatojiřské, nýbrž ze hry umělé, což platí ovšem i o jiných nových hrách liturgických.

Nakupování mastí odpadlo, z chůze tří Marií k hrobu zbyl jen zpěv „Maria Magdalena". Tento zpěv hry umělé nemají, proto upravovatel nových her zde musil sáhnout ke hrám starým, z nichž skutečně vzal nápěv se změnami zcela nepatrnými:[1])




Otázka „Quis revolvet" počíná stejně jako ve hrách svatojiřských, hned však mění se v nápěv druhé hry umělé (*B*), podle něhož i končí karakteristickým *h*:[2])
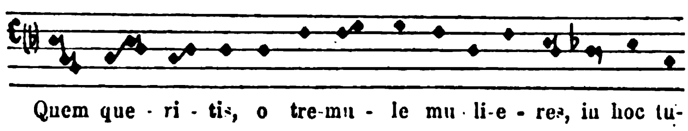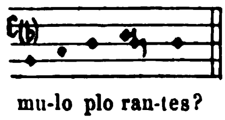



---

[1]) Viz nápěv her svatojiřských str. 169. I způsob notace (klíč) je podobný.

[2]) Nápěv hry svatojiřské na str. 169, hry umělé na str. 187. Pro lepší spojení s nápěvem hry umělé počáteční motiv položen o ton výše než ve hrách svatojiřských.

Hned potom počíná dialog mezi andělem a třemi Mariemi:[1])

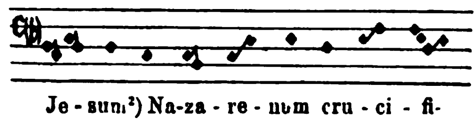
*Angelus*:

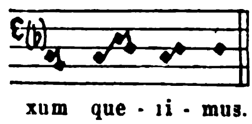




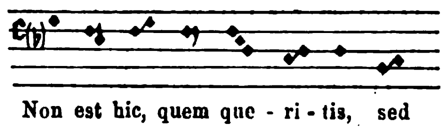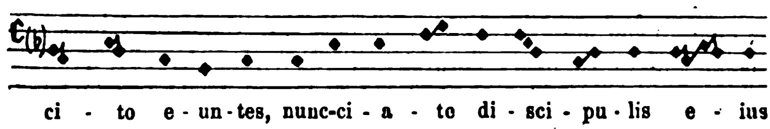


*Mulieres*:



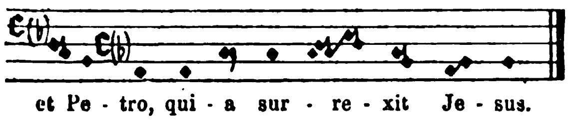




*Angelus*:










Textově souhlasí tento dialog s hrami svatojiřskými (str. 170.) a i nápěvem jest jim zcela příbuzný, takže vzat byl odtud a ne z her umělých (str. 188). Již tonina (transponovaná frygická) ukazuje k tomu (umělé hry mají toninu tu netransponovanou.) Avšak přece varianty mezi nápěvy starých a nových her prozrazují vliv umělých her (srv. nápěv slov „mulieres", „quem queritis" a p.). Žalm andělů „Venite et videte" vypuštěn v nových hrách, asi proto, že nebylo tu sboru andělského, nýbrž jediný anděl odbyl tuto scénu.

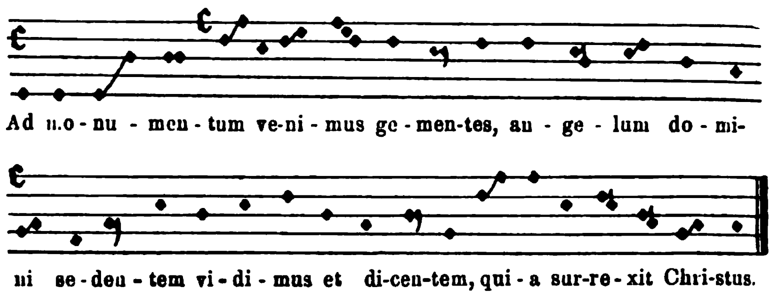
Scéna uzavřena dobře nám už známým zpěvem „Ad monumentum venimus", s nápěvem, jenž jest pravou synthesou starého nápěvu

---

[1]) Jako ve hrách svatojiřských (str. 170) má i zde být předznamenáno ♭, ježto jest to patrně frygická tonina (plagální) transponovaná. V rukopise předznamenáno ♭ před „in tumulo".

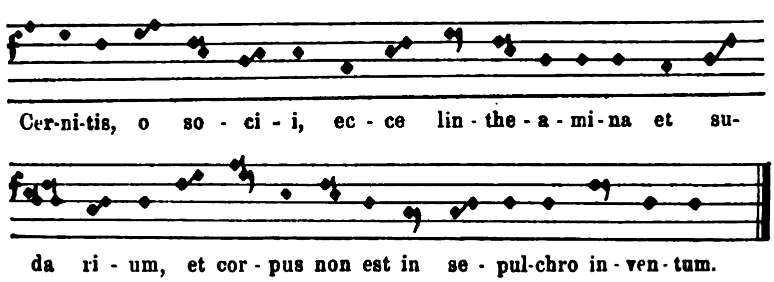
[2]) Rukopis má chybně první dvě noty (první ligaturu) o terci níže; patrně v písařově předloze měnil se tu klíč.

svatojiřského a umělé hry druhé (*B*), čímž ovšem vznikl nový útvar, tedy v našich hrách předhusitské doby již čtvrtý:
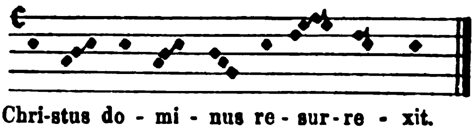



Tím končí první polovice svatovítské hry, stručná až příliš, takže kdyby tu nebylo dialogu tří Marií s andělem, měli bychom tu pouze počáteční responsoř a tři antifony. Živější jest část druhá, jež však není nic jiného než upravená sekvence „Victimae paschali laudes“ a sice podle vzoru her svatojiřských. Jako tam vypuštěny první tři sloky sekvence, tak i zde, a jako tam zanotovala solová zpěvačka „Dic nobis“ (čtvrtou sloku), tak i zde začal prelát zpívat tuto sloku, což však sbor dokončil. Jedna z Marií potom odpověděla zpěvem „Sepulchrum Christi“ a slokou pátou („Angelicos testes“), načež sbor pokračoval „Credendum est magis“ (sloka šestá) i „Scimus Christum“ (sloka sedmá, jež se v žádné ze starších her nezpívala).

Hned potom zase prelát začal antifonu „Currebant duo simul“ (rukopis ji nenotuje, viz ji na str. 177) a sbor ji dokončil. Zatím dva kněží se svícemi a v kápích šli k hrobu, vyzdvihli tu dvě roucha, vrátili se ke sboru a stojíce směrem k východu zazpívali:




Nápěv tento ukazuje zajímavý pokrok, jak se tříbil smysl pro přísnost toniny, zde dorické, naproti starému nápěvu her svatojiřských (str. 177). Prelát potom počal antifonu „Surrexit dominus de se-

pulchro" (str. 177), již opět sbor dokončil. Zatím roucha položena na oltář sv. kříže. Prelát se svící v ruce postoupil do prostřed kůru a obrátiv se k východu zazpíval po třikrát za sebou vždy s poleknutím (srv. str. 176):




Prelát potom přistoupil k oltáři a políbil roucha; dav lidu požehnání počal slavnostní „Te deum laudamus"; při sborovém tomto zpěvu odešli kněží, čímž hra skončena.

Liturgičnost těchto her poznáváme i ze způsobu jich *provedení*. Nejen že jevištěm byl kostel a zpěváky kněží, nýbrž i celý způsob vzat byl z liturgie. Solově zpívali: dvě Marie (třetí Marie Magdaleny nebylo potřebí; sv. Marek v 16. kapitole mluví jen o 2 Mariích), jež představovali dva kněží, oblečení v ženské roucho, jeden anděl sedící u hrobu, oblečený v albu a štolu, prelát (jen intonoval, jeho zpěv vždy dokončil sbor) a dva kněží. Důležitým prostředkem regie těchto her bylo *processí*, v liturgii středověké velmi oblíbené; jím hra počínala[1]) i končila, avšak i chůze dvou kněží k hrobu a p. uspořádán a na způsob processí. V processí ubíralo se kněžstvo, ubíral se však i lid za kněžími. A to přineslo důležitou novotu.

Lid při svých processích prosebných (mimo kostel) zpíval některé své písně, zvláště „Hospodine pomiluj ny". Bylo tedy na snadě, že při tomto processí na konci velikonočních her chtěl lid také zpívat. Církev to dovolila a sice asi tím spíše, že chtěla dát lidu náhradu za odstraněné české zpěvy ve hrách samých. Tím způsobem dostala se do kostela a na konec velikonočních her píseň „*Buoh všemohúcí*". V Německu podobný vývoj uvedl do kostela velikonoční „Christ ist erstanden". Kdy se u nás tato česká píseň dostala do velikonočních her a s nimi do kostela, nelze dobře určit (blíže o tom promluvíme jinde). Svatojiřská hra z konce 14. století, velmi přísná a stručná, ji

[1]) Svatovítská hra předpisuje: „Hoc responsorium (Dum transisset sabbatum) cantantes recedant in mediam ecclesiam, precedentibus candelis et vexillis, canonici cappis vestiantur, vel cereos in manibus baiulantes; ibique responsorio cum versu et Gloria patri debite finito, choro ad occidentem verso, precedentibus duobus ad sepulchrum more muliebri ornatis et habentibus duo thuribula et ij cereos incipit prelatus".

přímo předpisuje;[1]) r. 1399 pak pokládal ji lid již za tak ustálené své právo, že se bouřil, když mu ji chtěl některý farář zakázat zpívat.[2])

---

Z liturgických her vyvíjejí se potom *hry neliturgické*. Impulsem k jich vzniku byly ovšem hry liturgické, avšak vývoj dál se směrem k světskosti scén. Velikonoční hry jsou historickým původem i všech dalších forem, o nichž chceme jednati; avšak neustálý vývoj vedl i k přeměně formy, tím k osamostatnění a pravidelně k sesvětštění. Světskost her pak nejen dovolovala, nýbrž nutně vyžadovala provedení jazykem národním, u nás tedy nadvládu češtiny. Čím světštější jest hra, tím více ustupuje latina do pozadí. To se stanoviska literárního byl nepopíratelný pokrok; literární historie nás proto poučuje skoro výhradně o těchto hrách neliturgických a jistě plným právem. V dějinách hudby jest tomu naopak. Jako v našich hrách umělých, tak i ve všech hrách neliturgických *čeština vytlačuje hudbu* z her středověkých. Čeština se pravidelně v těchto hrách nezpívá, z her stává se mluvené drama, v němž jen něco málo latinských veršů, zbytek to liturgického základu hry, repraesentuje hudební součástku her. Proto jsme o hrách latinských mohli a musili mluvit tak obšírně, kdežto o neliturgických hrách českých promluvíme zcela stručně.

Latinské zpěvy uprostřed českých her mluvených jsou textem i melodií *zpěvy liturgické*, jež jsou pravidelně buď vzaty z her liturgických, nám již známých, neb z liturgie samé. Hudebně nového tu nenalezneme tedy ničeho; dělíme-li pak hry podle karakteru zpěvního, náležejí i tyto hry v obor zpěvu liturgického, tedy k hrám předešlým Jen některé zjevy jsou tu novinkou, o nichž promluvíme zvláště: lidové zpěvy, vánoční hry a plankty panny Marie.

Z takových neliturgických her velikonočních 14. století s liturgickými zpěvy[3]) známe už „Mastičkáře“. Zvláštní odrůdou jsou *hry*

[1]) Rkp. univ. knih. XIV D 21.

[2]) Tomek, Dějepis m. Prahy III, 441.

[3]) Zde něco na vysvětlenou terminologie: co nazýváme *zpěvem* liturgickým a co neliturgickým (umělým a j.), vyloženo bylo v úvodu na str. 8. Neliturgické *hry* pak jsou ty, jež nebyly součástkou bohoslužby, jako jí byly hry liturgické.

*pašijové*, jež nemají ani liturgický základ, nýbrž podány jsou prostě podle vypravování evangelií. Jich rozkvět náleží až 15. století,[1]) kdy u nás husitství přerušilo vývoj her středověkých. Ze 14. století máme jen zlomek kapitulní o umučení Kristově.[2]) Na počátku zpívá se antifona nešporní („de laudibus): „Auxiliavit enim" a na konec přátelé Kristovi nesouce jeho tělo k hrobu zpívají též liturgický zpěv „Recessit pastor"; ostatek jsou česky mluvené verše. V úryvku hry pašijové zachované v zlomku Drkolenském není vůbec zpěvu.[3])

Hry středověké šířily se z velkonoc i na jiné svátky. Hlavním podnětem byla k tomu, jak se zdá, *processí*. Vyložil jsem nahoře, jak zhusta konala se tehdy processí (str. 71) a není jistě náhodou, že právě o svátcích, kdy byla nejhlučnější processí, objevují se i hry: o květné neděli, o božím těle a nanebevstoupení páně. Vždyť i velikonoční hra potom velmi blízko se octla processí o vzkříšení. Co jsem řekl o hudební povaze her pašijových, platí i zde. V zachované *hře o květné neděli*, v níž vystupuje Jan Křtitel, Ježíš, setník (centurio) a Janovi učedníci, vše se mluví[4]) (jedná o uzdravení setníkova dítěte). *Hra o nanebevstoupení páně* ze samého začátku 15. století počíná latinským zpěvem Petrovým: „Domine ecce nos reliquimus omnia et secuti summus te. Quid ergo erit nobis?" Ostatek mimo zpívaná slova Ježíšova „Amen, amen, dico vobis" mluví se po česku.[5]) Jak vypadaly naše *hry o božím těle*, nevíme. Ze 14. století nezachovala se nám ani jediná.[6]) Jisto jest, že tu bylo mnoho rozpustilostí. Pro nás však nejdůležitější jest účastenství *hudby instrumentální* v těchto hrách, o čemž u jiných her neslyšíme. Souviselo to asi s processionálním

---

[1]) Kade L. O., Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631, Gütersloh 1891 (3 sešity).

[2]) Patera, Kapitulní zbytek staročeských velikonočních her ze 14. století, ČČM 1894, 74—79 (z r. 1399): „recedat Maria, cantetur antiphona de laudibus: „Auxiliavit enim", na konci „recedunt cum corpore ad sepulcrum, cantantes rycmum: Recessit pastor".

[3]) Patera, ČČM 1889, 132. V dřívější scéně pekelné, o níž bude ještě řeč, zpívají Marta a Magdalena liturgické „Dimissa sunt ei". V scéně s mastičkářem andělé zpívají „Silete, silete"; nic více.

[4]) „Ludus palmarum" ve zlomku kapitulním (Patera, ČČM 1894, 74) z r. 1399. — Hra zlomku Mnichovského (Truhlář, ČČM 1892, str. 45—6 pochází až z polovice 15. století a jest zcela jiného rázu (skoro celá se zpívá).

[5]) „Ludus in ascensione domini" v zlomku Drkolenském z r. 1412, vydal Patera, ČČM 1889, 138—139.

[6]) Z 15. století máme úlomek v zbytcích Mnichovských (vyd. J. Truhlář, ČČM 1892, str. 42).

rázem těchto her. Víme aspoň, že se hry o božím těle provozovaly přímo o processí. Arcibiskup Jan Očko z Vlašimě dal r. 1366 synodou zakázat i hry i všechnu nástrojovou hudbu při božítělovém processí;[1]) zákaz ten obnoven synodou r. 1371.[2])

Největší rozpustilosti dály se o *vánocích*, kdy měli žáci výsadu provozovat své zvláštní *žákovské hry*. Provozovaly se už v 13. století v klášteře břevnovském a provozovaly se tak, že už tehdy zavdaly podnět k četným žalobám. Původem jich byli bonifanti (str. 20), kteří na den mlaďátek dostávali v klášteře Břevnovském občerstvení. Opat žaloval na ně r. 1255 u papeže, jaké při tom činí výtržnosti a uvolil se r. 1267 platit jim každoročně čtvrt hřivny, jen aby je nemusil hostit. Jich hlava při těchto rozpustilostech nazván patrně podle dne jich provádění „episcopus innocentum".[3]) Žákovské hry s biskupem („episcopi annua") staly se pak i v chrámu svatovítském a jinde (v kathedrálním chrámu Olomouckém) nedotknutelným privilegiem žákovským, na něž si ani arcibiskup Arnošt z Pardubic nedovolil sáhnout. Jen r. 1350 přísně nařídil, aby žádný z nižších kleriků (o vyšší duchovenstvo asi nemusil míti strach) neúčastnil se těchto her strojením se za maškary neb neslušným zpěvem, nýbrž aby v slušném oděvu vykonávali hodinky jim předepsané.[4]) Že by tu zpěv byl hrál důležitou úlohu, nezdá se. Účastník her a zpěvu, sám Hus, naříká na své účastenství: „Co pak činie zjevné nekázni v kostele, strojiece krabošky, jakož i já v mladosti byl sem jednú pohřiechu krabošků! Kto by vypsal na Praze? Učiniece žáka potvorného bis-

---

[1]) „It. cum deus in modulacione cantus instrumentalis non delectetur, sed pocius devocione cordis, quare omnibus . . . mandatur, ne ludos theatrales vel eciam fistulatores vel ioculatores in festo corporis Christi in processionibus ire quovis modo permittant et admittant" (Höfler, Concilia Prag. str. 13).

[2]) Höfler, Concilia Pragensia str. 15.

[3]) Emler, Regesta II, 54. Srv. Tomek I, 401.

[4]) Dudík, Statuten der Prager Metropolitankirche 1350, AÖG XXXVII, 450: „Eisdem eciam vicariis et ministris et presertim diaconibus et subdiaconibus districte mandamus, quod in secunda vespera gloriosi natalis domini . . et etiam die sequenti scil. b. Stephani . . tam in vesperis et matutinis quam in missa, cum clerici per eos episcopi annua peragunt, nullis larvarum monstris seu quibuslibet ludibriis voce aut gestu inordinatis utantur, sed tunicis et dalmaticis, ut consuetum est, induti, cum omni disciplina officium illis sacris diebus congruens nocturnum pariter et diurnum reverenter compleant". -- Srv. Dudík, Statuten des Metropoliten von Prag Arnest von Pardubitz für den Bischof und das Capitel von Olmütz um d. J. 1349, AÖG XLI, str. 213, kde tento artikul jest slovně shodný s předešlým.

kupem, posadie na oslici tváří k uocasu, vedú ho do kostela na mši; a před ním mísu polévky a konev neb čbán piva, i držie před ním, an jie v kostele. A viděch, an kadí oltáře, a vzdvih nohu nahoru, i vece hlasem velikým: bú! A žáci nesěchu před ním veliké pochodně miesto sviec, a chodí oltář od oltáře, tak kadé. Potom uzřěch, ano žáci vše opak kukly kožišné obrátili a tancují v kostele; a lidé sě dívají a smějí, a mnějíce, by to bylo vše svatě neb právě, že to mají v své rubrice, to jest v svém ustavení."[1]) Hus tu s pochvalou připomíná arcibiskupa Jana z Jenštejna, že tento zlořád odstranil.[2])

---

Liturgické hry velikonoční nebyly však přece jedinou formou hudebně-dramatickou u nás ve 14. století. Byly tu ještě tři formy jiné, jež sice ve 14. století nenabyly toho významu jako hry liturgické, jež však pro budoucnost znamenaly v dějinách hudby velmi mnoho: rozpustilé hry přinesly k nám formu vaudevillu, vánoční hry formu písňového potpouri, pláče panny Marie pak umělé zpěvy lyrické, dramaticky prováděné.

Nejrozpustilejší naše hry 14. století ukazují nový útvar hudební, lišící se zcela od útvaru her liturgických. Jest to forma, již nejsrozumitelněji naznačíme slovy *fraška se zpěvy*. Všechny hlavní „dramatické" scény se mluví, proloženy však jsou písničkami, jež někdy možno nazvat bez velkého anachronismu kupletem. Tato forma jest původu francouzského a jejím hudebním otcem byl Adam de la Hale. Tento své doby znamenitý skladatel složil několik takových francouzských vaudevillů, z nichž nejpopulárnější jest „Robin et Marion" (napsáno 1282—87 pro královský dvůr neapolský). Jest to milostná idylla vesnická, veselého rázu: Robin miluje Marion, Aubert chce mu ji unést. Do veselého dialogu vpletena řada samostatných písní, z nichž některé ve Francii znárodněly. Tato hra došla na západě veliké obliby, v Angers dávána ještě po sto letech každoročně.[3])

U nás tuto formu vaudevillovou vidíme poprvé na *„Mastičkáři"*, ovšem nehledíme-li k vložce liturgických zpěvů (str. 180). I jméno

---

[1]) Výklad viery, Erben, Sebrané spisy M. J. Husi I, str. 302.

[2]) Synoda 16. července 1386: „in larvis nullus presumat saltare" (Höfler, Concilia Pragensia str. 34).

[3]) Ambros II, 295—296, hlavně však Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Leipzig 1841.

Rubínovo ukazuje ke hře Adama de la Hale, jak ukázáno i jinde, a poměr Machauta k tomuto skladateli i zase k české hudbě také padá na váhu (str. 107). Zdá se tedy, že i na formě „Mastičkáře" můžeme vidět francouzský vliv podobně jako na jiných vlastnostech této rozpustilé hry. Ještě lépe vidíme tuto formu vaudevillovou na *zlomku Drkolenském* z r. 1412.[1]) V pekelné scéně Magdalena přijde a zpívá:

Kudy sem já chodila,
tudy tráva zelená,
svój šlojieř napravila,
hledajíc batka hledala.

Čerti potom chtí, aby zpívala. Magdalena počne, potom mluví s Martou, načež opět zpívá:

1. Byla-ti sem v sádku,
v zeleném hájku,
trhala sem květy
svému bráchku.
Toť vše čini svému bráchku na milost.

2. Chciť vesela býti,
vesela i nynie,
hedvábnú vílu víti
svému milému.
Toť vše činím brachku na milost,
aby byl mój milý host.
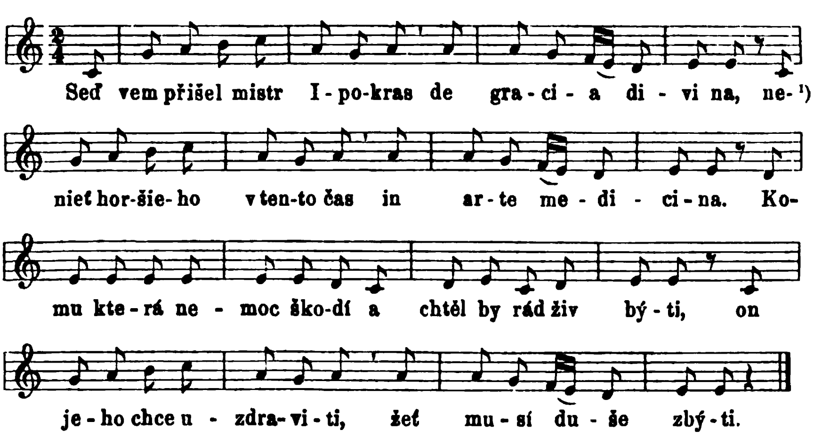
Tyto dva světské milostné zpěvy jsou tak ustrojeny, že právem asi můžeme se domnívat, že se zpívaly jednou melodií a že tu tedy máme doklad strofické milostné písně zpívané při hře středověké. V témž zlomku, avšak v scéně mastičkářově, máme též píseň Rubínovu, počínající „Straka na stracě přeletěla řěku", necudnou píseň, porušenou tak, že metrum její nelze dobře zjistit. Mimo to zpívá tu žid po židovsku „chyry", což asi znamenalo pouze neorganické bručení a křičení všelijakých slov, jež měla činit dojem hebrejštiny.

Jak vypadaly i jak vznikaly nápěvy těchto světských písniček našich středověkých her,[2]) o tom nás poučuje zachovaná *píseň v „Mastičkáři"*, již zpívají Rubín a Pustrpalk, ironicky vychvalujíce svého mistra, mastičkáře Severina. Zní takto:[3])
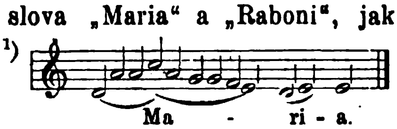
[1]) Vydal Patera, ČČM 1889, 127—139.

[2]) Srv. Pröhle H., Weltliche und geistliche Volkslieder und Volksschauspiele (s nápěvy), 2. vydání Stuttgart 1863.

[3]) Netransskribovanou z rukopisu musejního, ač ne zcela správně, viz ji ve Výboru I, 67. Transskripce může být rozmanitá, až ráz celku, o nějž nám tu jde, se nemění. Nápěv zapsán nemensurovanou notou; rozličné druhy neum neoznačují mensuru. Rhythmus asi po způsobu lidových nápěvů byl prostý, v němž noty osminové převládaly, nevládly-li úplně. Jen snad závěry fráse se




Tato nejen textově, nýbrž i nápěvem triviální písnička vznikla též z liturgického zpěvu, ż nápěvu starších her liturgických. Především jsou to slova „Maria" a „Raboni", jak se zpívala ve hrách svatojiřských:[1])




Melodii tohoto zpěvu, vzatého sem zase z liturgického „Ite missa est" (a sem z Kyrie a p.), vidíme zcela jasně v nápěvu písně „Mastičkáře". Vedle toho působil na tuto píseň nápěv velikonoční epištoly, zpívané vždy hned před velikonoční hrou, dokud se tato dávala jako součástka liturgie v kostele; zvláště závěry písně Rubínovy oblíbeny jsou v nápěvu této epištoly: *a g f e d e.*[2]) Skladatel rozpustilé písně držel se liturgického vzoru tak, že ponechal i frygickou toninu, ač se tato svým rázem nehodí k bujnému textu. Avšak liturgické motivy skladatel zmensuroval, dal jim svižný rhytmus a upravil celou píseň i architektonicky podle vkusu lidu. Vidíme tu oblíbené lidové opakování, takže celá píseň jest jen stálým opakováním téhož liturgického motivu s jedinou vložkou podle schematu: *a a b a.*

protahovaly: *divina* = ♪ ♩ ♪, taktéž medicina, živ *býti*, *zbýti*. Spornou věcí mohou být pausy, jež ovšem v rukopise naznačeny nejsou. Ambros II, 306 transskriboval beze všech paus se změnou $\frac{2}{4}$ taktu v $\frac{3}{4}$ v těch taktech, kde jsem označil pausu. Tak se píseň ta jistě nezpívala (jedním dechem). Pausy tu rozhodně byly (Ambros to praví o jednom místě sám), máme je tedy právo doplnit.

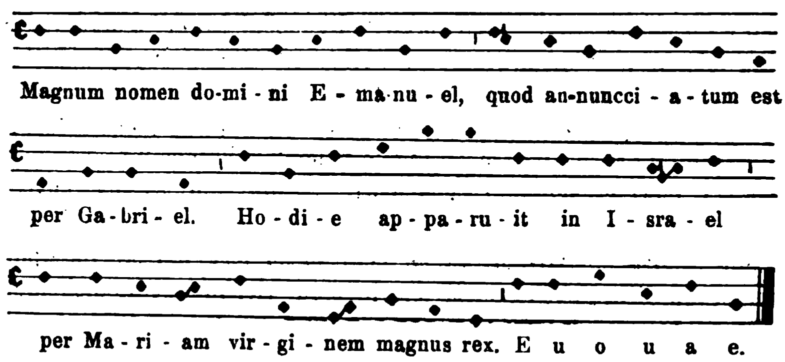
[1]) Rkp. univ. knih. VII G 16, fol. 99 a, původní notaci srv. nahoře str. 173. Pozdější hry umělé mají již jiný nápěv.

[2]) Pachta v referátu o Konrádovi (Dějiny I), Cyrill 1882, 30.

Jinou formu dramatickou mají *vánoční hry* české na konci 14. století. Také zde píseň učiněna hudebním základem hry, avšak s principem zcela rozdílným. Vánoční hry zpívaly se naveskrz, bez mluvených vložek, čímž se podobají nejstarším hrám liturgickým, avšak zpěvy ty nejsou liturgické antifony, nýbrž lidové nápěvy s textem latinským neb českým.

Vánoce mají a měly vždy své zvláštní kouzlo, naivnost celé vánoční nálady uvedla lidový živel i do vánočních zpěvů, ty pak uvedla i do kostela a to i v obřady liturgické. Vánoce mají odvěké privilegium jednoduchosti, primitivnosti, až triviálnosti, jež si udržely až po naši dobu. Stopu toho vidíme i v gregoriánském chorálu, jehož vánoční melodie jsou mnohem prostší, lidovější než jiné. V 14. století u nás i jinde rozšířily se *latinské písně* vánoční, jichž nápěvy připomínají nám lidové písně a vznikly asi ne-li přímo z nich, tedy pod silným jich vlivem. Tyto písně měly několik slok, jichž různým seřaděním a střídáním vznikly naše vánoční hry.

Nejdůležitější prameny vánočních našich her jsou dva liturgické zpěvy vánoční, celým svým ústrojím dobře prozrazující vliv lidový. Zachovány jsou ve vesperariu chrámu svatovítského z druhé polovice 14. století,[1]) podle něhož zpívaly se o vánočních nešporách. První z nich jest proslulá latinská píseň *„Magnum nomen domini"* v své prvotní formě liturgické a s označením „tonus":[2])

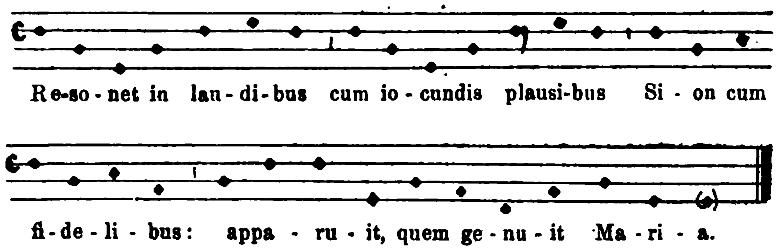



Název „tonus" (nápěv) zdá se ukazovat, že se jím zpívaly i jiné texty. Druhá ještě proslulejší liturgická píseň latinská *„Resonet*
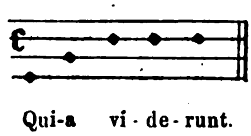
[1]) Viz o něm na str. 55.

[2]) Rkp. mus. knih. XV A 10, fol. 47b. Snad tomuto nápěvu má být předepsáno ♭; tak aspoň bylo později. Někde však přece snad zpívalo se *b durum*, proto jsem ponechal notaci rukopisu bez ♭.

*in laudibus*" jest píseň sloková, avšak všech pět jejích slok jest tu notováno. Podáme jen první:[1])




Tato píseň označena jest ve vesperarium jakožto „trophus" a sice proto, poněvadž za každou sloku této písně vložena interpolací nová část se samostatným nápěvem, jenž začíná:




Dále bohužel rukopis nenotuje. Všechny tyto vložky zpívaly se týmž nápěvem, jenž asi byl žalmového rázu.

Z těchto zpěvů skládány byly české hry vánoční, zvané „*jesličky*" (též „kolébka"), tím způsobem, že sloky jich zpívaly se v různém pořádku, často se opakujíce, při čemž po způsobu tří Marií ve hrách velikonočních vystupovali tu tři předzpěváci,[2]) kteří obyčejně zpěv předzpívali, načež jej sbor opakoval. Měly-li tedy rozpustilé hry velikonoční formu frašky se zpěvy, byly hry vánoční hudební *potpouri* latinských písní vánočních, někdy i s českým překladem.

Z českých her vánočních zachoval se nám jediný návod, udávající pořádek zpěvů takové hry.[3]) Neumíme tuto hru přesně datovat. Pochází asi z prvních tří desítiletí 15. století,[4]) tedy z doby, kdy již husitský zpěv mohl působit a působil jistě na její povahu, zvláště hudební. Není aspoň důvodu, jímž bychom se směli odvážit položit

[1]) Tamtéž fol. 48 a. Poslední nota v rukopise chybí.

[2]) V naší nejstarší hře vánoční slují též po způsobu her velikonočních „personae", vedle nich pak vystupovali „tres pueri", většinu však zpíval „chorus".

[3]) Z rukop. univ. knih. IV G 8 otiskl návod ten J. Truhlář, Věstník Č. Akad. VII, 1898, 660—2.

[4]) J. Truhlář položil ji neurčitě v dobu kolem r. 1400.

tyto mensurované, lidově upravené (v dur-tonině) písně již do 14. století; jich ráz hlásí se zřejmě k hudbě husitské.[1]) Avšak i rukopis prozrazuje husitského původce neb aspoň písaře.[2]) Nebudeme se tedy šířit o této hře na tomto místě. Princip hry se však asi nezměnil: zpěvy obsažené v této hře vzaty jsou z písní „Magnum nomen domini Emanuel“, „Resonet in laudibus“ a „Danielis prophecia praedixit nobis gaudia“, jichž sloky jsou různě promíchány s interpolačními částkami nahoře uvedenými. Tak v podstatě vypadala jistě i vánoční hra předhusitská.[3])

Třetí neliturgickou formu dramatickou repraesentují *plankty panny Marie.* Viděli jsme, jak umělé hry rozšiřovaly lyrické nářky tří Marií i Marie Magdaleny, jak v těchto pláčích se objevuje pravá hudební lyrika, někdy velmi dojímavého rázu. Bylo přirozeno, že skladatel přišel k myšlence, napsat samostatný takový pláč, kde by nebyl nucen ohlížet se na délku zpěvu i na liturgičnost textu. Tak vznikly samostatné hudební skladby, zvané „plankty panny Marie“; nejsou to ani zpěvy liturgické ani zase zpěvy lidové, nýbrž *skladby umělé,* vytvořené umělými skladateli a umělými básníky. Jich text není vzat z evangelií neb liturgie, leda že námět odtud pochází; básník však spracoval text zcela nezávisle, podle svého vkusu i dovednosti. Skladatel pak (obyčejně táž osoba jako básník) dal básni

---

[1]) Také texty české souhlasí zcela s texty kancionálu Jistebnického.

[2]) Rukopis obsahuje mathematické a astronomické spisy a náležel jakémus mistru Václavovi. Několik kněh podobného obsahu má univ. knihovna po M. Václavovi z Prachatic, lékaři z druhé čtvrti 15. století, jenž byl též vzdělaným hudebníkem a zapisoval si dohromady spisy mathematické i hudební (srv. zvláště rkp. V F 6), což jeho knihy dosti bezpečně karakterisuje. Poněvadž i tento rukopis shoduje se s knihami M. Václava z Prachatic a poněvadž rukopis sám se hlásí k majiteli „mistru Václavovi“, neváhám v M. Václavovi vidět M. Václava z Prachatic a v našem rukopise knihu z jeho knihovny a tudíž rukopis husitský a sice podobně jako V F 6 z 30tých let 15. století. Ovšem zápis hry nalézá se na deskách rukopisu, může být tedy starší než sám rukopis; zdá se však podle úpravy zápisu, že byl na desky hotového rukopisu napsán a tudíž že jest mladší neb současný s rukopisem. Vždy tedy dostáváme dobu vzniku až asi 30tá léta 15. století.

[3]) Husitský kancionál Jistebnický má píseň „Magnum nomen“ tak smíšenou s písní „Resonet in laudibus“, že to předpokládá již starší hru vánoční, kde sloky těchto dvou písní se různě střídaly. Lid to znal, v jeho představě obě písně splynuly, čímž vznikla zvláštní písňová nestvůra, o níž Dreves (Cant. Boh. str. 48) praví, že tu „verwirrt Unzusammengehöriges“, proto ani píseň neotiskuje. Také jiní marně se pokoušeli o výklad této spleteniny. Srovnáním však s nahoře uvedeným návodem vánoční hry porozumíme dobře této míchanici: jest to lidový extrakt ze staré vánoční hry ve formě jedné písně.

nápěv, odpovídající umělosti textu. V této dramatické formě přichází k platnosti umělý *leich*, čehož v jiném žádném dramatickém útvaru středověkém nenalezáme. Tato umělost nám pak vysvětlí i tu zvláštní okolnost, že nám zachované české plankty panny Marie nemají ani stopy po vložkách latinských, nýbrž jsou české od prvního slova do posledního. To nemůže být vysvětleno vývojem z planktů latinských přes latinsko-české ve výlučně české plankty. Všechny hry, původem mnohem starší než plankty, obsahují v sobě ještě na samém konci 14. století a i v 15. století aspoň zbytky latiny, jen tento nejmladší útvar dramatický nikoli. Pochopíme to však snadno, povážíme-li umělý jich původ: jako Záviš psal svůj dlouhý milostný leich celý po česku, tak autor plauktu viděl v díle svém také originál,[1]) jejž složil přirozeně jedním jazykem. Dvojjazyčnost vždy předpokládá lidový princip komposiční, jenž netouží po nových zjevech, drží se starého a jen z nouze staré rozšiřuje. Umělý skladatel však vědomě podává dílo nové, své; při novém díle byla by ovšem dvojjazyčnost nonsens. Tedy povaha nápěvu i textu prozrazuje v našich plankteeh umělé skladby.

Aby plankt měl lepší zdůvodnění dramatické a budil v posluchači větší interess, zaměněny tři Marie her velikonočních pannou Marií samou, jež naříká nad smrtí svého syna. Tím ovšem mění se i děj a ráz pláče. Někdy jest to pouhý monolog jako byly pláče tří Marií her velikonočních, obyčejně však vystupuje více osob, pravidelně Jan, miláček Páně, jenž těší Marii pod křížem. K tomu přišel potom hlas Krista na kříži, těšící matku a poroučející ji Janovi. V cizích hrách objevují se i Marie Magdalena a Marie matka Janova.

Z českých planktů dlouhá báseň lyrická v rukopise Hradeckém[2]) určena byla pouze ke čtení, ne ke zpěvu. Bez nápěvu sice, avšak zpěvu schopný jest plankt v rukopise univ. knih. XVII F 30.[3]) Maria vyzývá Jana k pláči, Jan ji těší, Kristus volá s kříže. Tento pláč se dramaticky provozoval, jak ukazuje přidaný návod (Marie „padne na zemi“ a p.)[4]) i konec, kdy Marie vyzývá obecenstvo, aby podě-

[1]) Že autor užil ve skutečnosti i jiných skladeb toho druhu a že tedy v našem smyslu jest jeho práce také pouhá kompilace, rozumí se při středověkém tvoření a při tehdejším pojmu o originalitě samo sebou. Se stanoviska středověkého však přece tu možno i nutno mluvit o originelní skladbě naproti kompilaci her středověkých.

[2]) Patera, Hradecký rukopis 144—178.

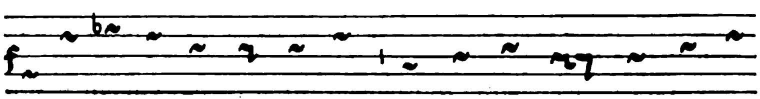
[3]) Vydal jej s náležitým rozčleněním J. Truhlář, ČČM 1891, 191—7.

[4]) Zde výjimečně podán návod provozovací po česku, čehož jsme nenalezli v žádné hře velikonoční.

kovalo Kristu za spasení. Formu rozebral J. Truhlář, ukázav, jak písař sloučil tu pravý umělý plankt s jinými verši, nejspíše z nějaké pašijové hry. Vlastní plankt má velmi umělou metrickou osnovu: počíná 5řádkovými slokami, přechází v trojdílnou sloku, pokračuje dvojdílně na způsob leichu a dozní stollou trojdílné sloky.[1])

Umělost nejen textu, nýbrž i nápěvu můžeme ukázat na notovaném planktu panny Marie v rukopisu univ. knih. XIV G 17[2]) z druhé polovice 14. století.[3]) Mimo prvních 12 veršů a tři verše uprostřed (38—40) celý tento plankt napsán pod notami. V mluveném „rykmu" žádá Marie Jana, aby ji dovedl ke kříži, načež počne zpívat vlastní pláč. Celý plankt jest monolog panny Marie, jen s jednou vložkou slov Janových (zpívané verše 34—37 a mluvené 38—40). Před tím jest první plankt, za zpěvem Janovým druhý plankt.[4])

První část až do slov Janových zpívá se stejnou melodií na způsob strofické písně a sice trojveršové:







Tento nápěv opakuje se s malými změnami sedmkrát za sebou při sedmi trojveršových slokách prvního pláče. Za tím položil spíše písař než skladatel zpěv Janův, textem sem zcela nevhodný, pocházející snad z jiného planktu:
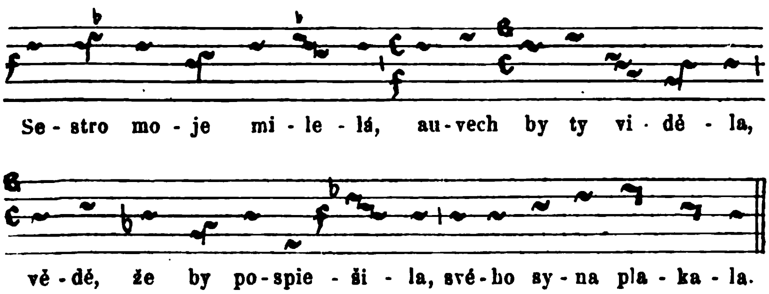
---

[1]) J. Truhlář l. c.

[2]) Text vydal Šafařík, ČČM 1848, II, 266—9. Rukopis náležel dříve kostelu sv. Jiljí, potom byl v Třeboňském klášteře, odtud se dostal do univ. knihovny. Notován jest podkovovým písmem ve formě u nás ustálené v druhé polovici 14. století.
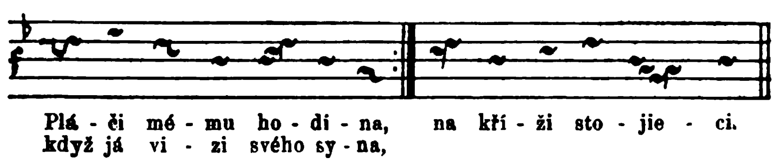
[3]) Ambros (SBer. Böhm. Ges. Wiss. 1861, 44) udává, že v notách vepsán letopočet 1377. J. Truhlář jej asi nenašel, neboť cituje jen udání Ambrosovo. Také mně se nepodařilo tento letopočet nalézt, ač jsem celý plankt nejen prohlédl, nýbrž i opsal. Zdá se, že tu jest nějaký Ambrosův omyl.

[4]) Celý plankt podle rukopisu (fol. 126b—128b) podávám v příloze.

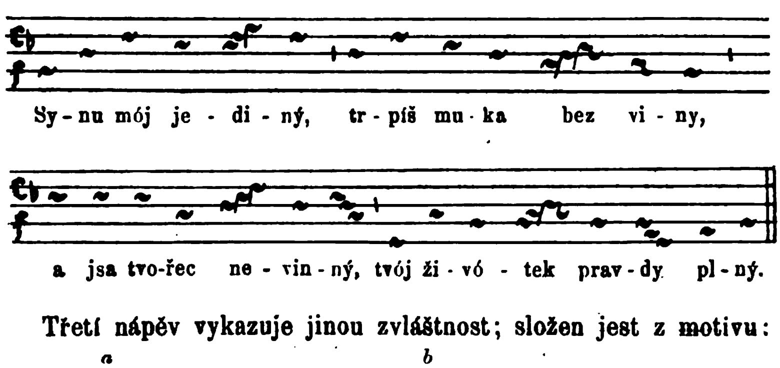
[5]) První strofa sice končí v rukopise *ch d d*, avšak všech šest ostatních má nápěv tak, jak jsem udal, nahoře.
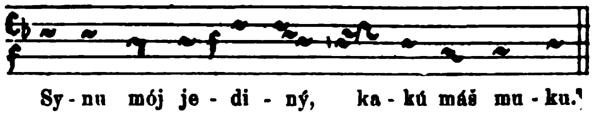



Tento nápěv (transponovaný jonický), jest mnohem klidnější, lidovější, než nahoře uvedený nápěv pláče Mariina. Po mluveném trojverší Janově počíná druhý plankt („hic incipitur planctus 2"), monolog panny Marie ve formě leichu, při čemž dvě strofy zpívají se vždy jednou melodií. Celkem máme tu šest nápěvů, nestejného rázu i formy. První má formu miniaturní třídílné písně: [1])




Druhý nápěv má formu čtyřveršové prosté písně:
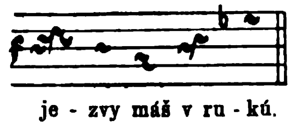



Třetí nápěv vykazuje jinou zvláštnost; složen jest z motivu:




---

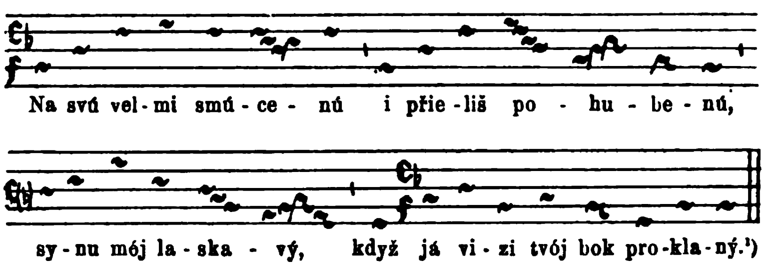
[1]) Druhý text repetice má některé malé varianty v nápěvu, o něž nám tu nejde; srovnáním s otištěným planktem v příloze pozná každý čtenář snadno tyto varianty i vysvětlí si jich vznik.

Čtyřveršová sloka opakuje při třetím a čtvrtém verši týž motiv, avšak se zakončením (*c*):

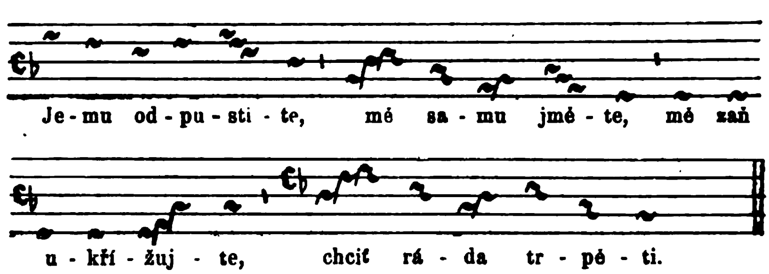



Tímto nepravidelným zakončením nabývá nápěv rázu modulačního, jako by převáděl k repetici celé strofy, jež potom nastupuje motivem *a*. Tato druhá strofa zpívaná týmž nápěvem klade však zase tento modulující závěr do prostřed a končí plně v jonické tonině motivem *b*. Máme tu tedy tu zvláštnost, že zde dvě strofy leichu zpívají se sice týmž nápěvem, avšak různě upraveným; první strofa má pořádek motivů hudebních *a b a c*, druhá *a c a b*. Tato hra s formou, k tomu ještě tak účelná, formově zdůvodněná a vkusná, prozrazuje dovedného skladatele, neb středověk nevykazuje mnoho takových dokladů.

Čtvrtý nápěv zajímá periodickou stavbou melodie (předvětí a závětí) již po našem způsobu:
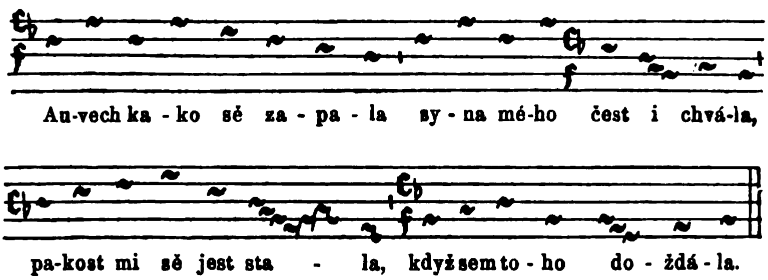



Pátý nápěv živě nám připomene sekvencové melodie (ve formě *a b c b*):




[1]) Zde se nekryje smysl textu s rozdělením nápěvu i veršů v sloky. Text v jedné strofě počíná a zasahá do druhé.

Šestý nápěv a poslední jest ze všech nejlidovější, až skoro veselý naproti přísným zpěvům dřívějším:




Máme tu formu *a a b c*, při čemž *c* podobá se velmi čtvrtému motivu čtvrtého nápěvu. Poslední sloka, zpívaná týmž (šestým) nápěvem, má 5 veršů;[1]) poslední zpívá se nápěvem čtvrtého, jen staženým v ligatury:
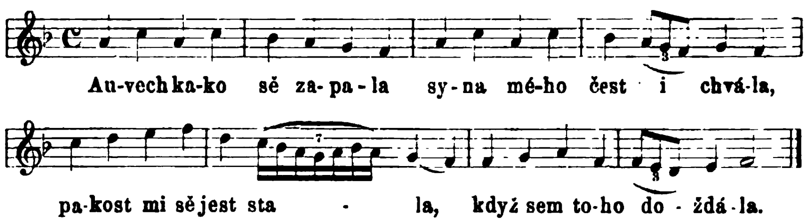



Tím celý plankt končí. Text planktu nese na sobě zřejmě stopy latinské sekvence „Planctus ante nescia“. Nápěv sice také prozrazuje vlivy sekvencové, avšak sekvencí není. Ustrojení motivů i jejich melodický ráz dokazuje, že to jest umělý leich. Podám zde schema celého nápěvu:[2])

I. *První plankt:* 7 $A\ (a + b + c)$.
II. *Janův zpěv:* $A\ (a + b + c + d)$.
III. *Druhý plankt:* $A\ (a + a + b) + A$
$B\ (a + b + c + d) + B$
$C\ (a + b + a + c) + C'(a + c + a + b)$
$D\ (a + b + c + d) + D$
$E\ (a + b + c + b) + E$
$F\ (a + a + b + c) + F + c$.

[1]) J. Truhlář praví, že tu jest text nepravidelný k vůli nápěvu. Jest tomu však obráceně, pro nepravidelný text musil autor opakovat konec nápěvu, k čemuž by jinak neměl důvodu.

[2]) Velká písmena znamenají nápěv chorálu, malá jeho motivy (verše). V každém oddělení jsou nápěvy jiné, tedy *A* znamená něco jiného v I. než v II., a pak něco jiného v *A* než *B*.

Při vší umělosti vidíme na této skladbě i vliv lidové hudby v melodii, tonině (vesměs dur) i rhythmu. Třebas celek nemá pevného taktu, přece zde nalezneme pravidelné rhythmické figury, někdy velmi lidové. Stačí uvést šestý nápěv planktu v transskripci, abychom si připomenuli dosud oblíbené lidové nápěvy koled velikonočních („Velkonoční čas nám přišel" a j.):




Z toho všeho patrno, že plankt ten náleží mezi přední výtvory české hudby umělé ve 14. století.

Z vylíčení zpěvu v našich hrách středověkých patrno, že se tu prostupují dva obory hudby středověké, hudba liturgická a umělá, a sice pod vlivem zpěvu lidového, mimo to však že tu vznikají útvary nové, jež jsme dříve neznali: jednak potpouri a to buď zpěvů liturgických i pravých (hry svatojiřské) i nových (hry umělé), nebo lidových zpěvů duchovních (hry vánoční) i zase světských (fraškovité hry české), jednak jednotné skladby umělé, dramaticky oživené (plankty panny Marie).

IV.

# Lidový zpěv světský.

Zpěv pohanský. Kolonisace. Prameny lidového zpěvu: gregoriánský chorál, hudba umělá a instrumentální. Texty, nemravnost hudebníků, provozování v krčmě, při čarování; koledy. Německá píseň lidová.

Zpěv spočívá v přirozené povaze člověka. Citové hnutí, radost i bolest, přiměla i primitivního člověka ke zpěvu. Člověk na dosti nízkém stupni kultury zpívá radostí v tanci, nadšením v boji, žalostí při pohřbu. Lidový zpěv jest nejstarší útvar zpěvu vůbec, z něhož u některých národů přímým vývojem vyvinul se zpěv umělý. U nás bylo tomu jinak. Není pochybnosti, že už v době pohanské zpíval lid u nás, ať už cokoliv. Křesťanství přivedlo k nám umělý zpěv cizí, s naší lidovou hudbou nesouvisící. Odtud dva neodvislé proudy hudební vedle sebe. Církevní zpěv křesťanský byl daleko vyvinutější než zpěv lidový, proto z něho se vyvíjí umělý zpěv vůbec. Čím křesťanství působilo hlouběji, tím více vnikaly živly liturgického zpěvu do zpěvu lidového, oba proudy se mísí, při čemž lidový zpěv spíše ztrácí na svém významu než získává. Teprve nová doba, národní obrození ve století 14. a zvláště 15. získalo lidovému zpěvu nový význam, novou půdu. Vývoj tedy bral se tu z primitivní originality přes silný vliv církevního zpěvu v novou pravou originálnost.

Primitivní originalitu můžeme asi přičíst *zpěvům pohanským*. Neznáme z nich sice ničeho, avšak zde právem můžeme předpokládat, že vlivy cizí působily co nejméně. Nebylo dosti styků s cizinou k proniknutí takových vlivů. Nesmíme však přecenit národnostní ráz této originality. Vyložil jsem nahoře,[1]) že pojem lidovosti jest tu silnější než pojem národnosti, že v lidu stejné poměry kulturní a stejné potřeby vyvolají si stejné účinky. To platí o všem, ještě více pak

---

[1]) Viz str. 95.

o hudbě, jež u lidu vzniká a vyvíjí se vlivem přirozených zjevů akustických (intervally) i mechanických (pravidelný rhythmus). Lze míti důvodně za to, že písně primitivních národů byly si velmi podobny, ač nevznikaly třebas u jednoho národa vlivem sousedního národa.

V Čechách udržely se podobné písně, ne-li přímo pohanské, tedy asi hudebně jim příbuzné, až do 12. století. Homiliář Opatovický z konce 11. století jmenuje takové písně různými jmény: „ďábelskými“ jsou mu písně, jež lid zpíval prý v noci nad hroby mrtvých,[1]) „prázdné“ písně (tak se říkalo po česku písním podle tehdejšího smyslu neužitečným, tedy hloupým, pošetilým, jakoby bez obsahu) jsou asi zpěvy milostné,[2]) kdežto taneční písně nazývá „rozmařilými“.[3]) Byla tedy česká lyrika v 11. století dosti širokého rozsahu. Avšak i jiné zpěvy byly u nás známy. Když r. 1158 chystalo se české vojsko k tažení na Milán, ozývaly prý se po Čechách zpěvy o nastávající dobrodružné válce;[4]) máme tu tedy stopy i jakýchsi romancí, zpívaných patrně potulnými rhapsody. Že takového druhu lidé u nás už známi byli, ukazuje vypsání daně z hlavy r. 1107, podle něhož neměl jí být ušetřen ani „citerista.“[5]) Instrumentální doprovod zpěvu náležel též v obor lidové hudby, vždyť r. 1092 uvítali knížete Břetislava II. hrou nástrojovou nejen mladíci, nýbrž i dívky,[6]) u nichž lze těžko předpokládat zvláštní výcvik umělý. Až sem asi sahá první doba našeho zpěvu, doba samorostlé originálnosti, neboť až do té doby nelze předpokládat silnější vliv cizí na náš lid, ani podmaňující si vliv zpěvu liturgického. Viděli jsme, jak zvolna se zdomácněl liturgický zpěv v našem kněžstvu, což teprve v lidu.

Zásadní převrat v celém ústrojí našeho venkovského lidu znamená *kolonisace*, nejradikálnější změna v celých dějinách selského lidu u nás. Vznik svobodného selského stavu způsobil ve všech oborech lidového života převrat, jistě tedy i ve zpěvu lidu. Příval cizích osadníků přinesl k nám nejen nový národní prvek, nýbrž i sblížení

---

[1]) Homiliář Opatovický (ed. Hecht, Homiliar des Bischofs von Prag, Prag 1863): „carmina diabolica, que super mortuos nocturnis horis vulgus facere solet.“

[2]) Tamtéž str. 89: „ioca et cantationes inanes ibi nullo modo quis faciat.“

[3]) Tamtéž str. 73: „nolite cantica luxuriosa balando proferre.“

[4]) Vicentius, FRB II, 428.

[5]) FRB II, 157.

[6]) „Tam puellarum quam iuvenum modulantium tibiis et tympanis“ (FRB II, 132). Obyčejně chybně se tu mluví o zpěvu dívek (Konrád, Batka a j.); „modulare“ tu znamená hru nástrojovou.

s hudbou umělou. Němečtí kolonisté přinesli k nám jistě řadu svých písní, jež nemohly zůstat bez vlivu i na naše české písně. Němečtí kolonisté byli však i daleko blíže minnesingrům na dvoře českých králů než staří čeští sedláci. Zásadní rozpor mezi hudbou umělou a lidovou se tím měnil, mírnil, třebas nezmizel docela. Melodie hudby umělé buď přímo znárodněly neb působily na vytvoření nových. Němečtí kolonisté přišli též z krajin, kde křesťanství bylo starší než u nás, kde liturgický zpěv byl již lidu bližší, prožitější. Proto kolonisací vzrostl asi i vliv liturgického zpěvu na naši hudbu lidovou. Tím vším asi setřel se leckterý originální znak staré písně lidové, za to však niveau lidové hudby se zvýšilo.

Po době kolonisační přišla nová, třetí doba, doba *národního uvědomění*, jež zneenáhla zase emancipovalo lidový zpěv, osamostatňovalo ho tak, že mohl působit zvratně i na hudbu umělou, a to velmi blahodárně, jak jsme často viděli.

Naše skutečné památky lidového zpěvu[1]) zachovaly se až ze 14. století, vidíme pak na nich stopy všech uvedených vlivů i hudby instrumentální, jež si asi zachovala nejvíce originality. Tím vším si vysvětlíme *eklekticismus* lidového zpěvu našeho. To však spočívá též v povaze lidového zpěvu vůbec a vyskytá se u všech národů. Lid vědomě a úmyslně netvoří nové melodie, k novým textům vezme známý nápěv, jejž si podle potřeby upraví. Jen z nouze vytvoří nápěv nový a i to obyčejně na základě toho nápěvu, jenž se mu právě v mysli namane.[2]) V tom však spočívá právě životnost lidového zpěvu, jeho neustálenost, tekutost. Lidový zpěv na tomto stupni byl vždy odleskem umělé hudby, i největší umělecké vynálezy, určené pro umělou hudbu prvního řádu, zneenáhla tímto eklekticismem působily i na lidový zpěv.

Lid ve svém zpěvu spracovával, co někde slyšel, zvláště co často slyšel. Odtud jeho prameny. V kostele slýchal každodenně *gregoriánský chorál*, jenž tu vládl dlouho bez konkurrence. Kostel byl střediskem tehdejšího života, lid slyšel ony zpěvy stále a stále, proto chorál nemohl nepůsobit i na lidový zpěv. Gregoriánský chorál mohl však na lid působit jen melodickou stránkou; chybělo mu však něco, bez čeho těžko dovedeme si představit lidový zpěv i v této

---

[1]) Srv. též Kiesewetter, Über den weltlichen und volksmässigen Gesang im Mittelalter, Allgemeine Musikalische Zeitung 1838, č. 15.

[2]) O tom podrobně Hostinský, O české písni lidové (Český Lid I.), jenž poprvé tu s výsledkem zatlačil hudebně-theoretisující výklady o absolutní hodnotě našich písní lidových historickým výkladem o jich eklektickém vzniku.

době. Lid potřebuje k vnímání hudby jasný, pokud možno pravidelný *rhythmus*. Gregoriánský chorál velmi záhy byl notován a tím po generace udržován při životě; lid neměl not, musil své písně míti v paměti. Již tento psychologický mechanismus musil dodat rhythmice v lidovém zpěvu takovou váhu. Avšak i celá mechanika fysické práce (kování, sekání) i pohybu (chůze) naučila lid měřit vše v přesných intervallech časových, v taktu. Proto přijal-li lid ze zpěvu liturgického melodii, opatřil ji rhythmem pravidelným, zmensuroval ji. S tím souvisela interpolace textová. Koloratura liturgického zpěvu již z technických příčin nemohla přejít v lidový zpěv. Proto melodie ty v lidové hudbě interpolovány syllabicky (na každou notu zvláštní slabika). Nejsou tedy lidové písně vzniklé z gregoriánského chorálu nic jiného, než dobře nám už známé *tropy*. Lze těžko říci, působil-li více lidový zpěv na vznik tropů nebo naopak. Vliv ten byl asi vzájemný. Seslení lidového živlu zavádělo do liturgického zpěvu syllabičnost a mensuru, liturgický zpěv pak v této úpravě působil na lidový zpěv tím silněji.[1])

Dokladem takového přechodu gregoriánské melodie v světský zpěv lidový v přesném taktu a rhytmu jest píseň Rubínova v „Mastičkáři", již jsme poznali nahoře (str. 211). Zde chorální motiv invokační (Kyrie, Sanctus, Agnus, Ite) přešel do hry velikonoční („Maria" — „Raboni"), odtud pak upraven v světský, až triviální nápěv rozpustilé písně. Rhytmus i architektonika (opakování téhož motivu) ukazují zjevně lidový ráz písně i lidový vkus upravovatele. Podobný vliv uvidíme dále zvláště při lidových písních duchovních, o něž nám tu však zatím nejde. Jinde asi neustálým vývojem lidové písně byla nám vzata možnost, dohádat se původní melodie a tím i jejího pramene.

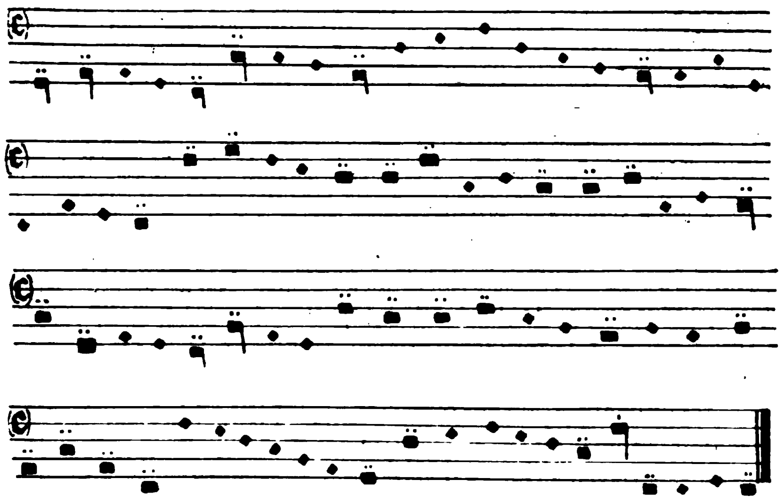
Druhý důležitý pramen zpěvu lidového jest *hudba umělá*. Zde poměr a vliv obou oborů zpěvu jest vzájemný. Viděli jsme, jak lidový zpěv mocně působil na zpěv umělý, avšak naopak i hudba umělá působila na zpěv lidu. Nejstarší doklad tohoto vlivu máme ze 13. století, kdy užívání sexty, dlouho plativší za dissonanci, přešlo z umělých skladeb odborných hudebníků i do tanečního a pouličního

---

[1]) Že i texty byly pod vlivem poesie duchovní, ukazují na př. verše:
„ty si panie přežádúcí,
mého srdce ruože stkvúcí"
v milostné písni „Láska s věrú i se vší cností" (Feifalík, Altčechische Leiche, Lieder etc., SBer. Wien. Akad. Wiss. 1862, 681), jež jsou vzaty doslovně z mariánských duchovních básní té doby.

zpěvu lidového.[1]) Tím zároveň máme potvrzeno, že lid zpíval i *vícehlasně,* nejspíše dvojhlasně („lámaným" zpěvem) v sextách, což odpovídá dosud oblíbenému zpěvu lidu v tercích. Poznali jsme však při hudbě umělé i píseň „Andělíku rozkochaný" (str. 156), jež sice jest původu umělého, avšak karakteru tak lidového, že na ní lze stopovati již tvary předhusitského zpěvu lidového. Proto také motiv ten objevuje se potom skutečně tak často v písních lidových, světských i duchovních, ač vzat jest z hudby umělé.

Že „Andělíku" lid zpíval, ač píseň tu nevytvořil, ukazuje její zápis. Písař 14. věku zapsal si ji společně s dvěma jinými nápěvy, určitě lidovými, jež nám prozrazují třetí pramen zpěvu lidového, totiž *hudby instrumentální.* Rukopis universitní knihovny Pražské XVII F 9,[2]) obsahující spisy Štítného a psaný r. 1396, má na přední desce přilepený list s notami. List ten byl nejpravděpodobněji přilepen na desku hned při vazbě neb brzo po ní a vazba také není o mnoho mladší rukopisu, takže můžeme noty ty s velkou pravděpodobností položiti do 14. století. Noty obsahují napřed dva nápěvy bez textu, za tím „Andělíku" s textem. První dvě melodie zapsány jsou tu takto: [3])

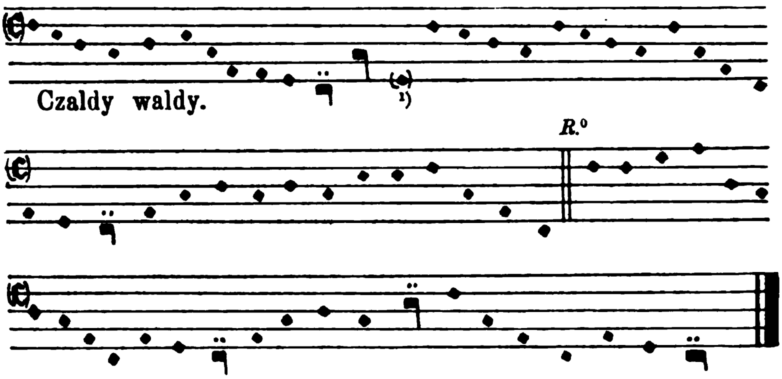


[1]) „Cantus fractis vocibus per semitonium et diapente modulatus olim tantum de perfectis musicis usitatus iam in coreis ubique resonat et plateis a laicis" (Petr Žitavský, FRB IV, 301). Srov. nahoře str. 112.
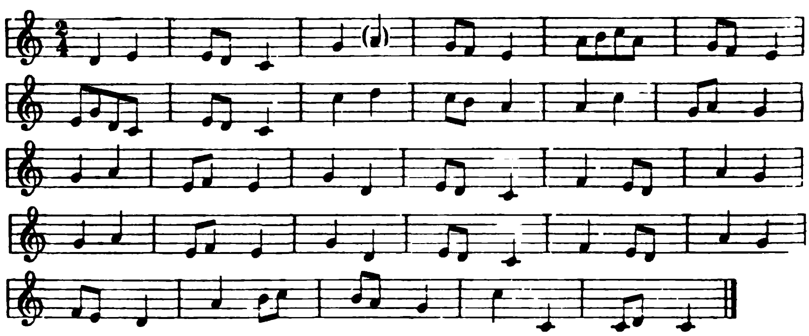
[2]) Fejfalík důsledně a po něm i jiní udávají chybně VII F 9.

[3]) Netransskribované nápěvy ty uveřejnil Fejfalík, Altčechische Leiche, Lieder etc., SBer. Wien. Akad. Wiss. 1862, str. 742, avšak chybně otiskuje všude

Za tím následuje druhý nápěv:




Chceme-li obě melodie transskribovati, nebude nám první z nich činiti obtíží:

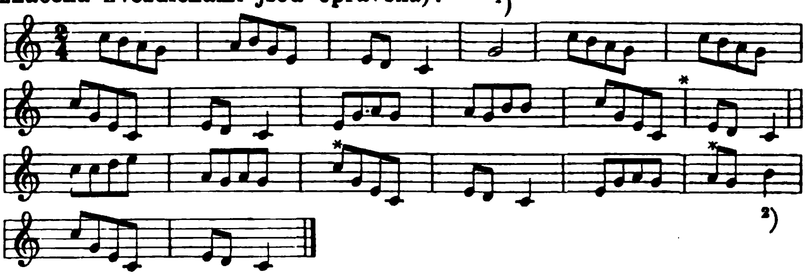


Základní schema rhythmické jest tu ♩ ♩ | ♫ ♩, podle čehož jsem ve třetím taktu doplnil jednu notu (analogicky k 19. taktu), jež jest asi vynechána omylem písařským. Celek složen jest ze samých dvoutaktí, proto také 17. takt, stojící o sobě, jest asi omyl, jejž však nelze s bezpečností opraviti. Takových chyb písařských, jež snad vznikly několikerým přepisováním, vykazuje druhý nápěv tolik, že potřebuje dosti značné úpravy. Poněvadž jsem jej podal v původním znění, mohu snad jej transskribovat s opravou těchto omylů, jejíž správnost neb nesprávnost každý srovnáním s původním

místo brevis ⌉, což však v rukopise jest jen na několika místech. Také jinak není jeho otisk správný. Že i tento tvar nemá význam longy, nýbrž platí tolik jako brevis, ukazuje závěr prvního nápěvu, kde užito prosté brevis, ač by tu jinak jistě byla longa. O užití ⌉ pro brevis srv. Ambros II, 344.

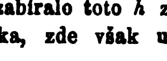
1) Tato nota v rukopise jest asi písařským omylem a nemá tu býti; zdá se, že ji písař skutečně přetrhl, avšak ne dosti zřetelně.

zněním lehce pozná. Také zde základní schema rhytmické jest nepochybno: . Jest to vlastně totéž schema jako v prvním nápěvu, s nímž druhý i jinak úzce souvisí. Architektonicky složen první díl ze čtyř, druhý ($R^0$ připsáno později) ze tří čtyřtaktí, jež jsou rhytmicky stejně sestrojeny a mají stejné závěry. Jen první z nich má tento závěr již ve třetím taktu, pročež do čtvrtého vložena dlouhá držená nota. Z toho plyne, že na konci prvního dílu chybí takt s pravidelným závěrem. Nesnadnější jest oprava druhého dílu, kde písař vynechal v každém čtyřtaktí půl taktu. Poslední čtyřtaktí opakuje se z dílu prvního a lze je proto navzájem dobře opraviti, avšak první čtyřtaktí druhého dílu připouští opravu jen hypothetickou a proto různou, kam a které dvě noty vložíme. Vyvolil jsem nejpravděpodobnější možnost podle analogie k dílu prvnímu (7. taktu). S těmito všemi opravami zní celý nápěv takto (místa označená hvězdičkami jsou opravena): [1]



V těchto dvou melodiích vidíme na první pohled melodie náležející hudbě instrumentální. Obě jsou ne v pozdější církevní tonině jonické, nýbrž v pravém tehdy jen v lidové hudbě možném dur. V druhé melodii máme třikrát úplný rozložený durtrojzvuk (takty 7, 11, 15 a 19), jehož harmonický význam vine se celou melodií; první melodie není tím již tak nápadna, ač i zde vidíme týž zjev (rozložený trojzvuk v taktech 22 a 23). Druhá melodie proniknuta významem tohoto *c*-dur trojzvuku tak, že nikam nemoduluje, ani do dominanty, ba vůbec nemá jiného harmonického podkladu než tento trojzvuk.[3] To tušim neklamně poukazuje na píšťalový vznik těchto

[1]) Srv. poznámku na str. 226. Kdybychom ono *d* přijali, zněl by tento takt:



[2]) Méně pravděpodobně zabíralo toto *h* zde celý takt jako ve 4. taktě *g*, neboť tam to jest pouhá vsuvka, zde však ukončení pravidelného schematu rhythmického.

[3]) Jen ve 4. taktu mohli bychom vidět skutečnou dominantu, kdybychom tu četli ono pochybné *d*.

nápěvů, zvláště druhého, a sice na *melodii dudáckou*. Aspoň pod druhou melodií sama sebou se vybavuje představa prázdné kvinty držené měchem dud, k níž dudák pískal tuto melodii. To možno opříti i o jiné vlastnosti těchto dvou melodií. Objeví-li se v lidové melodii vokálního původu dur, dostavuje se i dominanta se svým významem, neboť zpěvák nemá důvodu držeti se tak houževnatě jednoho akkordu, jako zde vidíme. Jinak tomu bylo u tehdejší lidové píšťaly. Přirozený dur-trojzvuk dán tu již povahou nástroje, pištec, zvláště prostý, neumělý, nerad se asi z něho daleko vzdaloval. Zejména pak melodický chod *c' g e c* bychom si vysvětlili ve vokální hudbě dnešní, instrumentální hudbou skrz na skrz prosycené, v tehdejším zpěvu však vzniknout vůbec nemohl.

Také rhythmus, ženoucí melodii stále v před beze všeho oddechu, nesvědčí melodii vokální, za to připomíná do dnes známé melodie dudácké píšťaly. Nutno též připomenout, že tyto nápěvy jsou v rhythmu trochejském, kdežto dříve uvedené zpěvy s vlivem hudby lidové („Andělíku", „Dřevo sě listem odievá", píseň v Mastičkáři) mají vesměs vzestupný rhythmus jambický. I architektonika nápěvů dokazuje totéž.[1]) Jest pravidelná, avšak při tom velmi rozmanitá. Vše podržuje stejnou rhythmickou základní formuli, avšak mění se neustále tak, že ani jeden motiv se tu beze změny neopakuje, jak jsme viděli při písních původu skutečně vokálního.

Tím vším prokázal jsem snad dostatečně intrumentální původ těchto melodií. Jiná otázka jest, jsou-li to melodie vlastní hudby instrumentální, tedy hrané a ne zpívané, nebo přijaté do písní lidových sice z nástrojové hudby, ale přece zpívané, to jest měly-li nějaký text nebo ne. Rukopis svědčí proti textu. Jest to list papíru o 5 notových systemech, na prvních třech jsou psány tyto dvě melodie za sebou bez přestávky, jen s označením konce první a začátku druhé. Druhá polovice třetího systemu je prázdna. Na čtvrtém a pátém systemu psána píseň „Andělíku rozkochaný" s textem. Na začátku druhé melodie napsáno „Caldy valdy". Z toho předně patrno, že písař vztahoval první dvě melodie k sobě a třetí položil zvláště. Napsal-li text k dvěma řádkům na konci, proč by byl nezačal psát text od začátku strany? To je tím nápadnější, že v polovici druhého řádku jsou právě slova „Caldy valdy", že tedy písař nevynechal text z omeškání,

[1]) V druhé melodii za taktem 10. připsáno *pozdější* rukou *R*° (repeticio), sotva správně, ač možno, že toto dělení v 15. století vniklo i do hudby instrumentální.

nýbrž kdyby melodie (první dvě) text měly neb kdyby byl písař text znal, byl by jej asi napsal jako jej napsal k melodii třetí. Jinak by byl nepsal tu kousek a tam zas kousek textu.[1])

Nejlépe nám tuto otázku asi zodpovědí podivná slova „Caldy *valdy*“, jež už našim literárním historikům[2]) i filologům[3]) lámala hlavu. Pravidelný rhythmus našich nápěvů ukazuje k hudbě *taneční* neb jistě k nějaké veselé „muzice“. V tehdejší době lid vždy při tanci i jinak při hudbě instrumentální zpíval. Neměl-li slov, pomáhal si asi tím, čím i v době pozdější: nic neznačícími slovy, jež kladl pod melodii třeba stále stejně (srv. na př. „Hej župy, župy okolo chalupy“), nebo se i spokojil pouhým „la la la“. Luštěním takových slov bychom si marně lámali hlavy. Za takový lidový výmysl pokládám i „Caldy valdy“, což je tím pravděpodobnější, že assonance obou slov, v takovém případě pravidelná, dala by se jinak těžko vysvětlit. Pištec pískal melodii a lid zpíval k melodii „Caldy valdy“, snad tehdy známou míchanici slov na způsob dnešních říkání dětských (srv. „En ten týny severake mýny“ atd.). Písař proto spokojil se jen položením prvních slov pod první noty. Tento výklad zdá se mi nejpřirozenější, proto nejpravděpodobnější. Jiný výklad by byl, že to jest pouhý název tance; proti tomu však jest assonance názvu, jež ukazuje k nějakému vokálnímu podkladu, pro něj zase to, že písař

---

[1]) Fejfalík dal se svést rukopisem k mínění naprosto neudržitelnému (SBer. Wien. Akad. Wiss. 1862, 740): první melodii přidělil textu písně „Detrimentum pacior nynie i v každém čase“, druhou textu „Tajná žalost při mně bydlí“. To jest nemožné na první pohled. Oba texty jsou milostné, až sentimentální písně umělé, k nimž by se byla skotačivá naše melodie špatně hodila. Jich struktura metra i strofy jest zcela jiná (srovnej každý jen uvedené první verše s našimi melodiemi). Avšak i rukopis, z něhož Fejfalík své mínění čerpal, dokazuje něco jiného. Melodie zapsané na papíře přilepeny jsou na přední desku; za tím knihař vevázal jako přídeští pergamenový list, na němž starší rukou zapsána píseň „Detrimentum“, pod tím mladší rukou „Tajná žalost“. Z toho patrno, že pergamenový text a papírové noty dostaly se k sobě jen náhodou při vazbě, že tedy není mezi nimi nějaké věcné souvislosti.

[2]) Hanuš v M. Výboru str. 96 praví: „Caldy valdy je buď vykřikník nějaký poetický jako refrain písně, nebo, co podobněji ještě, pokažený snad výraz technický melodie, jako je na př. vivace, adagio a p.“ To je sice vtipné, ale ne dobré. První možnost se Hanušovi samému nelíbí, aby píseň začínala refrainem takovým, druhá pak, jemu „podobnější“, je vůbec nemožna. O označování tempa takovými slovy nemohlo být tehdy vůbec řeči.

[3]) V rkpe psáno „Czaldy waldy“. Hanka nepochopitelně (ČČM 1829, 81) spojil „Tajná žalost“ dohromady s „Andělíku rozkochaný“ a „Caldy valdy“ položil mezi to. Odtud Jungmann (Slovník I, 215) namáhal se vnutit těmto slovům nějaký význam.

zapsal jen tato slova. Byl by je však napsal pod noty na způsob textu? Jisto jest však, že obě melodie jsou instrumentální, a textu v pravém slova smyslu asi neměly.

To jsou hlavní tři prameny tehdejšího lidového zpěvu: zpěv liturgický, umělý zpěv a instrumentální hudba. Z těchto pramenů vyrůstá původem eklektický, při tom však dosti samostatný obor národní písně.

O rozvoji lidového zpěvu nemůžeme mnoho říci, nemáme dosti památek toho druhu. Celkem možno však říci, že lidová hudba nedocílila toho úspěchu, jehož docílit mohla, že i na samém konci 14. století pohlíženo na lidovou píseň světskou jako na něco zlého, co by nemělo být, a že i instrumentální lidová hudba netěšila se veliké přízni. Příčiny toho nebyly umělecké, nýbrž ethické, avšak byly tak silné, že si jich musíme všimnout i zde.

Kamenem úrazu písní lidových byly jich *texty*. Jich laxnost stupňuje se na konci 14. století do takové míry, že tu lze mluvit přímo o nemravné písňové literatuře lidové. Co se nám z toho zachovalo, nebylo jistě ještě to nejhorší,[1]) ale jest to až dost silné. Všichni mravokárci té doby bez rozdílu stran zle žehrají na nestoudnost lidových písní. Statuta zakazují přísně kněžím zpívat světské písně

---

[1]) Píseň „Chci já na pannu žalovać, nechtělať mi trochy dać mému koni ovsą“ v rukopise Vratislavské univ. knih. I, 4°, 466 fol. 4, jest nějakým moralistou přetrhána. Zapsána jest do rukopisu vedle několika pobožných písní knězem z doby předhusitské (r. 1417) Mikulášem Kozlem, jenž před Husity utekl z Čáslavě do Vratislavě. Z této písně přečetl Fejfalík jen uvedené první tři verše; také jiní více nepřečtli. Wattenbachovo čtení (u Fejfalíka) jest pouhá směsice liter bez skladu a smyslu. Poněvadž se mi podařilo přečísti i přetrhanou část této písně mimo několik málo slov, podávám ji tu netransskribovanou spolu jako ukázku tehdejších textů lidových:

Chczy ia na pannu zalowacz
nechczyalat my trochy dacz
memu kony offa.
Mnyffly ty panno, bych byl mal,
u mnet wiffy iako f..al (?)
noffyk przybyedrzyczy.
Roffy paño swyeczyczku
przyfuczywa dratwiczku
yako pyrwe bylo.

Napiffane peczynye
damy fobye do wole
pywa y medu.
Rozen panno kahanecz
ohledawa hned wyenecz
gyeffcze li ge czal.
A kterak mozye czal byczy,
dal (?) fem gy fta ... czy (?)
kto pirwe przybyehl.

Mnyffly paño bich bil flep
wderzym ya kyem w kerz
wyszenu zagyecze.

jako těžký hřích.[1]) To musilo právě ušlechtilé lidi a tudíž i umělce nutit, chovat se k této obskurní hudbě s velkou reservou. Lidová hudba instrumentální trpěla zase *nemravností hudebníků*. Lidoví hudebníci (pištci, hudci) v době předhusitské náleželi k nejopovrženějším lidem. Církevní předpisy zakazovaly udělovat jim velebnou svátost při přijímání i vůbec obcovat s nimi.[2]) Jich řemeslo však je uvádělo často ve styk s kněžími, zvláště kde se v kostele provozovala nástrojová hudba. V době naprosté zkázy mravů v duchovenstvu byl však hudec a pištec vítaným hostem i na faře při orgiích, k nimž hrál. Ve visitačních aktech často čteme jméno kněze a hudebníka vedle sebe při věcech ne nejkrásnějších. Byl-li kněz nemrava, byl hudec přirozeně ještě horší; účastnili se hudci kněžských nemravností nejen svou hrou, nýbrž i jinak (propůjčovali k tomu své ženy a p.).[3])

Přes tyto překážky přece rozmnožil se počet lidí, živících se hrou na nástroje, znamenitě v druhé polovici 14. století. Toto *množství* i jiné okolnosti ukazují, že tu musíme rozumět hudebníky lidové. V Praze v letech 1348—1419 napočítal Tomek 15 hudců, 6 loutníků, 16 pištců a 2 trubače, což ovšem není ještě číslo absolutního množství.[4]) I na venkově bylo jich mnoho a to i v místech malých: v Litni, v Kníně (pištec Beran), v Přehořově a j. (většinou pištci).[5]) Měl asi každý kraj svého hudebníka, jednoho neb více, jenž obstarával, čeho bylo třeba při svatbách, pouti, tancích a p.

Lid zpíval a hrál při nejrůznějších příležitostech. Vlastní lidový koncertní sál byla *krčma*, po případě místo pod stromy před krčmou, vůbec všude tam, kde byl *tanec*. Tanec byl nejvydatnější pohnutkou k vzniku i k rozšíření a provádění lidového zpěvu. Tehdejší selský tanec byl velmi nevázaný,[6]) i když bychom v něm neviděli „svinské

---

[1]) Tak bylo i jinde. Synoda Vratislavská 1415 (Montbach, Statuta synodalia Wratisl. 1855, str. 40): „cantilenas mundanas turpes et scurrilia turpiloquia non proferant neque cantent". Rkp. vídeňské dv. bibl. č. 4333 fol. 111b (českého původu) jmenuje naše lidové písně „cantus meretricum".

[2]) Synodální statut biskupa Olomouckého z r. 1349: „ut nullus clericorum nostrae dioecesis deinceps alicui ioculatori seu mimo ex nupciis sibi transmisso per quemcunque aliquid dare debeat seu possit" (Codex Moraviae VII, 694).

[3]) Acta visitat. 1870, 1 b: „cum quibusdam sepius cum cimbalo et instrumentis musicis sepius convivatur." O Manduši, ženě pištcově a souložnici Týnského faráře Bartoloměje, viz Tomek, Děj. m. Prahy III, 242.

[4]) Tomek, Děj. m. Prahy II, 382.

[5]) Vše v Acta visitationis 1380.

[6]) Zíbrt, Jak se kdy v Čechách tancovalo, v Praze 1895.

skoky" jako žák tehdejší ve své hrubé satiře na sedláky.[1]) K tanci hrál sedlákům obyčejně pištec (řídčeji hudec), jejž doprovázel bubeník (o jiných nástrojích při lidovém tanci v té době neslyšíme). Důležitou součástkou tance byl zpěv.[2]) Tanečníci zpívali taneční písně samostatné, k nimž pištec pískal, co a jak asi uměl. Někdy však asi pištec hrál svou samostatnou melodii a tanečníci k ní zpívali, co a jak uměli (viz nahoře otištěné dvě melodie). Dvojhlas vznikl asi při tom jen neumělostí pištce nebo neschopností nástroje doprovázet zpěvní melodie; unisono však bylo pravidlem. Při tanci měly necudné písně lidové největší zvůli, proto tanec už v době předhusitské často byl nazván „ďáblovým vynálezem".

Lidové písně ozývaly se však i jindy a jinde. Pozdní návštěvníci krčem budili svým zpěvem na ulici v noci klidné obyvatele.[3]) Méně vyrušovala lidi milostná zastavenîčka, kdy roztoužení milenci zpívali svým pannám i paním.[4]) Při slavnostních příležitostech, na př. při uvítání krále, bylo lidu i úředně nařízeno vesele zpívat světské písně po ulicích.[5]) Doma zpívalo se méně; zpívala-li často veselá žena při své práci, nesloužilo jí to za pochvalu, spíše za hanu.[6]) Máme sice zmínku, že sedlák zpíval své písně i při polní práci,[7]) avšak to

[1]) „Chcete-li poslúchati, co já vám budu zpievati" (Fejfalík, SBer. Wien. Akad. Wiss. 1862, 712). Žák vypravuje o selském tanci z vlastní zkušenosti: „a já to dobře viděch, kdyžto na jich hodech běch."

[2]) Nejlépe líčí tehdejší tanec lidový mravokárce ve veršování „Desatero kázání božích" (Výbor I, 286), jehož autor (nižší klerik) zle žehrá na bubeníky a pištce i tanečníky pro nemravnost písní i pro to, že lidé raději platí za tanec než při mši na oféru. — Hudci a pištci hráli lidu k tanci i v čas bohoslužby a v postě (Štítný, Knížky šestery str. 171).

[3]) Přísloví Smila Flašky z Pardubic: „Nezpievaj, až z krčmy pójdeš" (Výbor I, 846).

[4]) Štítný, Knížky šestery str. 112: „bláznové panny a panie . . . . mnie, by tak vzácny byly, jakož slyšie, ješto zpievají mladí blázni." Srv. verše „Překekaje vše zlé stráže": „tiem spieváníem ... ubudich tu krásnú panie" (Výbor I, 694) a j.

[5]) Maiestas Carolina (Archiv Čes. III, 91): lid má vítat krále „cum jubilo exultationis caritatis et tripudiis", v českém textu „s radostí plešíc, s piesnémi a s veselím".

[6]) Desatero kázání boží (Výbor I, 239) o ženě strojivé: „v piesněch jejie jasný hlasec" a p.

[7]) Latinská báseň z 1. polovice 15. století žaluje na husity, že zničili mír a s tím i lidový zpěv při práci rolnické (tedy tento zpěv dříve byl), Höfler, Script. Rer. Huss. II, 57:

„Nec sonat ille sonus,
quem scit cantare colonus,
quando sequens aratrum
perspectat pignora matrum".

nebylo pravé místo lidového zpěvu; nezachovala se nám ani jedna píseň o selské práci z té doby.

Zvláštní význam měly asi lidové *písně kouzelné*, jimiž lidoví hadači a čarodějníci vyvolávali čáry. Že při tom zpívali, ukazuje mimo výslovné zprávy i jich latinské jméno („incantatores", též jen „cantatores").[1]) Takových zaklínacích zpěvů užíval lid na př. k léčení. Synoda Pražská asi z r. 1362 žaluje, že mnozí duchovní i laikové, bolí-li je hlava nebo zuby, utíkají se k zaklínačům, aby nad nimi pronesli své popěvky (incantationes).[2]) Podobného rázu byly asi písně provázející různé lidové pověry a zvyky, zejména při obřadu *nošení smrti*, slaveném na jaře, kdy lid s určitými zpěvy nesl obraz smrti ze vsi nebo z města k řece, kde ji utopil. Synody Pražské vydávaly proti tomu zákazy, avšak marně.[3])

Ze všech těchto popěvků čarodějných a pověrečných zachoval se nám jenom začátek jednoho textu takové pověrečné písně tehdejší: „Vele, vele, stojí dubec prostřed dvora".[4]) O hudební povaze těchto zpěvů nemůžeme nic soudit; pravděpodobně však v nich můžeme vidět stopy nejstarších našich zpěvů, i když bychom o jich původu z doby pohanské soudili skepticky. Již tehdejší někteří spisovatelé viděli v nich pozůstatky doby pohanské, tedy jistě něco, co se lišilo od celkového stavu tehdejšího. Bohužel nápěv lidových písní podléhá vždy daleko větším změnám než text, mění se podle současného stavu lidové hudby. To platilo asi i o této skupině písní.

Těmto domněle pohanským písním nejblíže byly *koledy*, písně hudebního rázu spíše světského než duchovního. V době předhusitské

[1]) Tak již v homiliáři Opatovickém (srv. Höfler, Concilia Pragensia, Prag 1862, str. XVI).

[2]) Z rukopisu státního archivu vídeňského (sdělil mi Ed. Šebesta). Podobně i synoda 18. října 1407 (Höfler, Concilia Prag. str. 59): „incantatores et incantatrices in diversis parochiis commorantur et publice tolerantur per plebanos."

[3]) Höfler, Concilia Pragensia, Prag 1862, str. 11 (synoda z r. 1366), str. 14 (z r. 1371) a str. 32 (z r. 1384) a j.

[4]) Rkp. kázání kněze Matěje z r. 1436 v zemském archivu Brněnském č. 114, fol. 65 b (srv. F. Černý, Věstník Č. Akad. IX, 1900, 296): „Bohemi, cum adhuc erant pagani, Beel adorabant et propterea nescientes eum nominare, dixerunt: Vele, vele stojí dubec prostřed dvora, quem *adhuc* eorum imitatores decantabant." Touž píseň („versus huius satis longi cantici") uvádí Jan z Holešova, mnich Břevnovský, ve svém traktátě o štědrém večeru a jeho zvycích z r. 1426 (vydal Fasseau, v Olomouci 1761, str. 74), jenž „Vele, vele" pokládá za náhradu slov „Beli, Beli". Z něho uvádí tuto píseň k době pohanské Pelzel, Nová Kronika I, 71 a z tohoto zase Jireček, Zbytky prostonárodních písní, ČČM 1879, 56.

byla koleda velmi rozšířena. O vánocích chodil koledovat kde kdo, žáci ovšem vedli hlavní slovo. V Praze chodili z vysokých pánů zejména kanovníci u sv. Víta, mansionáři a j.,[1]) z nízkého proletariátu pacholci konšelští a rychtářovi, biřici, kat, pivovarní pomahači, vodáci i veřejné nevěstky. Co se při koledování takových lidí dálo, lze si snadno pomyslit. Proto r. 1390 konšelé staroměstští zakázali těmto opovrženým členům tehdejší lidské společnosti chodit koledou.[2]) Ostatně i žákovským koledám nechybělo bujnosti. Mimo vlastní koledy bylo i hojně jiných žákovských žebrání, při nichž se též zpívalo. Žebrání a zpěv byly si tehdy tak blízko jako dnes „hudba" a žebrota. „Mendicelli", žebraví žáci, znamenají též druh zpěváků; rádi za kus živobytí zpívali při kostelích i jinde, kde bylo potřebí. Na rozdíl od „bacchantů" byli to žebraví žáci usedlí. V tom smyslu i zpěváci „bonifanti" při kostele sv. Víta a na Vyšehradě byli takovými „mendicelli".[3])

Koledy předhusitské byly většinou sborové[4]) a byly silně prostoupeny liturgickým zpěvem. Řádné koledy konány na způsob processí od kněží i žáků: kněží nesli obraz Kristův, jejž obyvatelé domu líbali; žáci, oblečeni jako kněží v bílé roucho, nesli hořící svíce a kadidlem vykuřovali domy. Za to dostávali dary. Zpívaly se při tom tyto zpěvy: „Ecce Maria genuit nobis salvatorem", „Judaea et Jerusalem nolite timere", „Verbum caro factum est", „Haec est dies", „Genuit puerpera regem".[5]) Všechny tyto zpěvy jsou liturgické

---

[1]) Arcibiskup i jiní hodnostáři měli statuty předepsáno, co mají dáti kanovníkům koledy (Dudík, Statuten der Prager Metropolitankirche 1350, AÖG XXXVII, 426 ad.).

[2]) Tomek, Děj. m. Prahy III, 200—1.
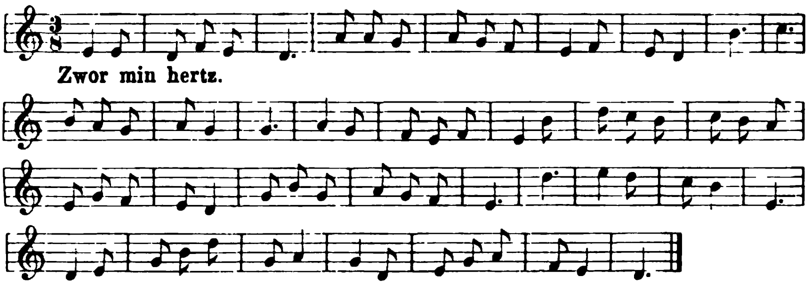
[3]) Viz o nich str. 20. Srv. Emler, Regesta III, 463; FRB II, 324; Zoubek, ČČM 1880, 464.

[4]) R. 1410 v Kutné Hoře dovoleno žákům koledovat po domích se zpěvem v jednom sboru nebo ve dvou (Winter, Partikulární školy, v Praze 1902, 420).

[5]) Zprávu o tomto koledování i názvy zpěvů uvádí mnich Břevnovský Jan z Holešova ve svém traktátu o štědrém večeru z r. 1426 (vyd. Fasseau v Olomouci 1761 s titulem: „Largissimus vesper seu colledae historia"); celá kapitola 6. (str. 73—80) jedná o koledě. Jan z Holešova podává tu i svoji theorii o vzniku koledy: v Babylonii byl bůh Bel, Čechové přišli odtud do Čech, vzývali Bela dlouhou písní: „Beli, beli, dubec stojí prostřed dvora" („quod dicerent in vero bohemice: Beli, Beli, hoc ad honorem exprimimus tibi cantu nostro, quod haec verba significant"). Aby si boha Bela usmířili, dávali prý mu lidé různé dary, jež brali si kněží. To se dálo vždy na počátku měsíce, proto se říká „kalendisant, quasi in kalendis". Křesťanští kněží nevzali lidu tento zvyk, nosíce místo Bela

a mohly být zpívány jen od zpěváků znalých v liturgickém zpěvu. Vedle nich však byly i jiné zpěvy koledni, světského rázu, z nichž se nám však z doby předhusitské neuchoval žádný notovaný zápis.

Konečně máme několik zpráv i o *německé lidové písni světské* i její památky, a sice zpívané v Čechách, od českých Němců. Obraz naší hudby předhusitské byl by ovšem neúplný bez povšimnutí si těchto písní. Působil-li minnegesang na českou lidovou píseň, působil tím mocněji na německou. Zde ovšem meistergesang hrál hlavní úlohu. Příbuznost některých z nich s našimi jest patrna. Působil tu sice meistergesang na obě strany, přece však lidový živel v českých písních byl silnější, možno tedy asi právem předpokládati, že písně české měly větší vliv na německé než naopak. Ze 14. století zachovaly se čtyry českoněmecké písně v rukopisu XI E 9.[1]) Na ukázku souvislosti i zase různosti písní českých a německých u nás zpívaných uvádím tyto dvě:
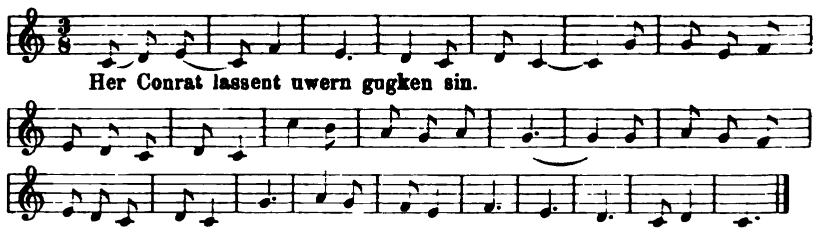



Tato melodie nás upomíná na nahoře uvedenou českou s přípisem „Caldy valdy". Rozdíly jsou však zajímavější: dorická tonina nedodává této písni tolik lidovosti, jako naší české jonická, mimo to instrumentální karakter se tu nikterak nejeví a také ne v jiných česko-německých písních. Zdá se, že pištec hrál u českého lidu důležitější úlohu než u německého.

---

obraz ukřižovaného a zpívajíce „Vele, vele, dubec stojí prostřed dvora." Jméno zůstalo, až sv. Vojtěch změnil i tento zbytek pohanství: přeložil všechny koledy z různých „kalend" k vánocům a *a* zaměnil v *o* (colendisant podle slovesa colere), z čehož vzniklo jméno „koleda". Jiný prý výklad vzniku koledy může být ten, že jako při narození princové poslové oblašují lidu radostnou událost, tak i zde kněží a žáci ohlašují narození syna božího. Potud rozumování Břevnovského mnicha.

[1]) Rukopis obsahuje lat. traktát H. de Zeelandia o hudbě. Ambros II, 278 uveřejnil všechny čtyry písně v původní notaci i v transskripci, již jsem tu podržel a jen volil příhodnější notové typy.




Tento nápěv jest lidovému duchu daleko bližší a také našim melodiím příbuznější. Potvrzuje se tu odjinud známá pravda, při národní písni dosud velmi málo uznaná, že lidovost je silnější než národnost; lidové umění už tím, že jest lidové, má u všech národů společné rysy. Rozdíl mezi lidovým vkusem českým a německým v Čechách v 14. století ukazuje více první než druhý nápěv, což nám pro tuto dobu stačí. Z 15. století máme již bohatší výběr lidových písní německých v Čechách, ty jsou však již pod přímým vlivem písně husitské.

V.

# Lidová píseň duchovní.

**Vývoj od „Krleš“ po první čtyry písně. Tradice o lidovém zpěvu kostelním. Zákazy církve. Kostelní písně výjimkou, národnostní moment. Duchovní zpěv mimo kostel. Nezpěvné texty domnělých písní. Rorátní zpěvy dílem husitským, literátská bratrstva.**

V předešlé kapitole poznali jsme zpěv od lidu vytvořený a jím i zpívaný. Jsou však i jiné zpěvy, jež lid sice zpíval, avšak jež sám netvořil. Jsou zase různého druhu. Lid oblíbí si třeba píseň umělou, upraví si ji a zpívá ji. Taková píseň náleží však i na dále k zpěvu umělému. Viděli jsme podobný příklad v písni „Andělíku rozkochaný“. Jsou však písně, jež byly složeny sice od umělých skladatelů a tudíž umělého původu, avšak již hned vznikají s tendencí, aby je zpíval lid. Takové umělé *písně pro lid* jsou především duchovní písně v národním jazyku. Skládali je většinou kněží, avšak pro lid, proto se stálým zřetelem k hudbě lidové. Činí tedy tyto písně zvláštní samostatný obor. Nazýváme-li je „lidovou písní duchovní“, rozumíme tím píseň duchovní od lidu zpívanou a pro lid vytvořenou, ne však z lidu vyšlou. Duchovní píseň lidového původu přinesla až reformace. Tak budiž i dále všude rozuměno, mluví-li se tu o „lidové písni duchovní“.

Co bylo dosud řečeno o světské lidové písni, platí i o lidovém zpěvu duchovním. Také tento zpěv vyrůstá z různých pramenů, přirozeně však převládá tu vliv chorálu gregoriánského jakožto pravidelného zpěvu kostelního, vliv hudby instrumentální pak stlačuje se v minimum. V písni světské bylo tomu naopak.

Ke vzniku světské písně lidové nebylo třeba zvláštního důvodu a zvláštního vývoje. Elementární pud radosti zjednával si jí průchod.

Jinak bylo v písni duchovní. Dokud lid držel se přírodního pohanství, splýval jeho náboženský zpěv se světským v nerozdělitelný celek. Když však přišlo v některý národ křesťanství, nastal jiný stav. Úsilí kněžstva křesťanského směřovalo k vyhubení starých písní pohanských, nových písní však křesťanství lidu nedalo. Celé tisíciletí vyvinoval se v církvi toliko liturgický zpěv, ustaloval se, až nabyl hotových forem, jež vidíme v celém rozsahu na konci prvního tisíciletí. Lidové písně duchovní v tomto prvním křesťanství nebylo. První příčina toho byla, že se liturgie vyvíjela v Římě, kde latinský zpěv byl lidu zpěvem národním, lidovým. Když pak liturgická latina a lidová řeč počaly se rozcházet, bylo to již v době, kdy církev ovládla hierarchie s papežem v čele, střehoucí své privilegované postavení. Privilegovanost pak za všech časů, nejen dnes, ráda se osvědčuje zvláště rouchem (uniformou) a jazykem. Kněz v ornátě zpívající latinsky byl a jest odznakem viditelným i slyšitelným privilegované církve.

Vývoji lidové písně zbraňovaly však i jiné okolnosti. Když křesťanství vnikalo do zemí jiných jazyků než latině příbuzných, byly to národy aspoň podle římského názoru barbarské. Jich zpěv nelíbil se missionářům svou hudební drsností i tím, že to byl zpěv původem pohanský. Proto chtěli učit lid zpěvu gregoriánskému, liturgickému. To šlo ovšem velmi těžko. Missionáři zle stěžují si na staré Němce, že je nemohou přiučit krásným zpěvům liturgickým. Poněvadž pak missionáři byli pravidelně cizinci, nemohli dát lidu to, k čemu je třeba zvláštního cítění a příbuznosti s lidem: lidovou píseň. Tu musil vytvořit kněz z lidu vyšlý. K tomu však bylo potřeba impulsu i dlouhého vývoje.

Východiskem byla tu především různost jazyka liturgického a národního. Kde této různosti nebylo a sice kde se tato různost přímo nevtírala, tam lidová píseň duchovní nevznikla. To vidíme na celé skupině *románských národů.* Z nich katolictví vyšlo, v nich našlo i svou nejstálejší podporu, z nich vzalo i svůj liturgický jazyk. Latina v staré Italii byla domácím jazykem, ne cizím přineseným živlem. Italie do dnes nemá lidové písně duchovní. Francie dnes již má řadu písní, ač ne příliš hojnou, avšak ty vznikly teprve v pozdní době a sice vlivem protestanství, hugenotů 16. a 17. století. Kam protestanství účinněji nezasáhlo (do Italie, Španělska), tam lidová píseň duchovní nevznikla.[1]) Tak tomu bylo také u národů, kde

[1]) Sv. Bernard, jenž r. 1146 kázal v Porýní, píše papeži o zpívání německých tropů a praví: „neque enim secundum vestrates propria habet cantica

*slovanská liturgie* nedostala se do opposice proti jazyku národnímu. Také v Rusku nemáme až dosud žádných skutečných duchovních písní lidových, ježto lid, třeba staroslovanštině nerozumí, nevidí v ní přece nic cizího. Analogicky můžeme se domnívat, že tak tomu bylo i u nás za vlády zpěvu cyrillomethodějského. Aspoň všechny prameny mlčí o lidovém zpěvu u nás v té době.

Z toho vysvětlíme si dobře, proč lidový zpěv duchovní děkuje za svůj rozvoj zvláště a skoro výhradně dvěma národům: českému a německému. Jsou to dva národové, kteří z národů slovanských a germánských nejblíže stáli ve styku s církví římskou. Lidový zpěv pak v nich vzniká vlivem ne positivním, nýbrž negativním: hierarchická latina vede lid k neuvědomělé opposici, potom k vědomé revoluci proti liturgickému zpěvu latinskému, k vytvoření lidové písně duchovní. Jsou to dva národové, kteří dali světu — reformaci. Z jiných třeba ještě připomenout Poláky. Jako však přijali Poláci křesťanství od Čechů, tak i lidový jich zpěv duchovní stojí zcela pod vlivem českým, datuje se pak až z 15. století.

Uvedl jsem nahoře, že missionáři učili lid zpívat liturgické zpěvy, avšak bez výsledku. Aby však přece lid mohl se tohoto zpěvu zúčastnit, naučili jej kněží volat „*Kyrie eleison*". To jest nejstarší útvar lidového zpěvu v Německu („kirleis"), v Polsku („kierlesz") i u nás („krleš"). I tomu učil se lid nerad. Víme o polabských Slovanech, že když je Merseburský biskup Boso v 10. věku učil zpívati Kyrie eleison, činil si lid z toho posměch, zpívaje prý místo toho „u kri volsa".[1]) Tato pouhá invokace zpívala se asi melodií vzatou z církevního „Kyrie eleison". Byl to jediný lidový zpěv duchovní po dlouhou dobu (v Polsku ještě v 13. století). Druhé stadium ve vývoji lidové písně byl *tropus*: invokace „Kyrie eleison" rozšířena několika slovy s touž asi liturgickou melodií (interpolací?), což se stalo v Německu už v 9. století. Tropus stál mezi prostým „krleš" a mezi vlastní písní. *Píseň*, třetí stadium tohoto vývoje, objevuje se asi v 12. století; nejstarší jsou česká „Hospodine, pomiluj ny" a německá „Christ ist erstanden".

---

populus romanae linguae, quibus ad singula quaeque miracula referrent gratias deo" (Mabillon, Opera St. Bernardi II, 1197). — Ve Francii z lidového zpěvu objevují se jen „noëls" (na způsob koled), satyrické písně, jež se do kostelů nikdy nedostaly. Srv. Paul Lacroix, Le moyen âge et la renaissance: II. Le Roux Lency, Chants populaires.

[1]) Thietmar Merseburský II, 23. Jsou-li slova slovanská od Thietmara správně zaznamenána, o tom lze pochybovat.

U nás nejstarší zmínku o lidovém zpěvu duchovním máme k r. 973. Tehdy lid zpíval dosud jen primitivní „krleš", kdežto kníže a páni zpívali již tropus, avšak německý: „Christe ginâdô! Kyrie eleison und die heiligen alle helfen uns, Kyrie eleison." [1]) Tento německý tropus jest znám již z 9. století, avšak nepodařilo se dosud neumový zápis jeho nápěvu rozluštit.[2]) Byl to asi všeobecný tropus, snad jen jeden, neboť se vyskytuje právě jen tento a sice v nejrůznějších krajinách. U nás zpíval se pravděpodobně asi proto, že českého tropu nebylo.[3]) Netrvalo však dlouho a měli i Čechové vlastní svůj tropus. Praví-li Kosmas, že r. 1055 zpíval lid při volbě Spytihněva II. „sladkou píseň kirieleison",[4]) nelze tu již myslit staré „krleš", o němž obyčejně čteme, že se „křičelo" a tudíž velkou sladkostí se nevyznamenávalo,[5]) také však ne ještě pravou lidovou píseň, ježto by taková píseň sotva začínala liturgickým Kyrie eleison.

Teprve „*Hospodine, pomiluj ny*" znamená třetí stupeň ve vývoji duchovního zpěvu lidového, totiž skutečnou lidovou píseň. Její nápěv zachoval se nám však bohužel až z r. 1397. Jeho písař, mnich břevnovský Jan z Holešova, poukazuje sice na to, že podává nápěv v původní podobě na rozdíl od zkažených forem této písně na konci

---

[1]) Kosmas, FRB II, 38.
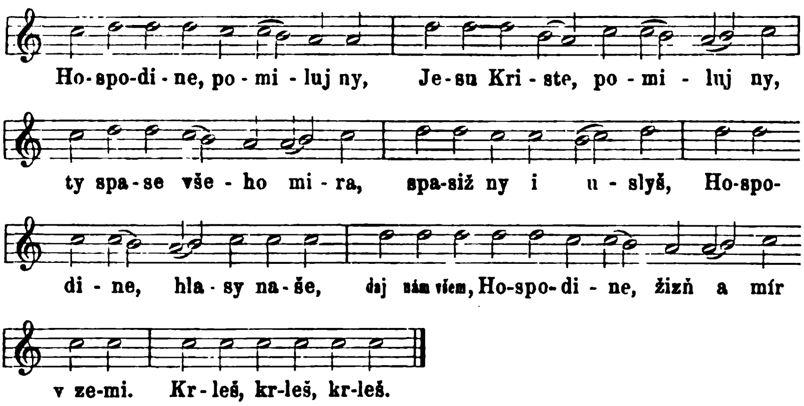
[2]) Bäumker, Das deutsche katholische Kirchenlied I, 8.

[3]) A. Kraus (Christe ginâdô a Hospodine pomiluj ny, Věstník Král. Č. Spol. Nauk 1897, č. 13) ukázal, že tu nelze myslit ani na jakousi německou „hofsprache" při českém knížecím dvoře té doby ani ovšem na kulturní převahu německou, jež by českým pánům imponovala, při čemž vyvrátil i jiné theorie. Ostatně: lze zprávě Kosmově o době tak staré (půldruhého sta let před ním) věřit tak přísně do slova a zejména jeho udání, *kdo* to zpíval? Německý tropus odněkud ovšem opsal.

[4]) Kosmas, FRB II, 87: „cantantes kirieleison cantilenam dulcem". Tato důležitá, dosud nedoceněná zpráva Kosmova potvrzuje i opravuje mínění Krausovo, že právě německý zpěv r. 973 přiměl Čechy k vytvoření vlastního zpěvu, ne však ještě písně „Hospodine, pomiluj ny", jak myslí Kraus, nýbrž tohoto tropu.

[5]) R. Batka (Studien zur Musikgeschichte Böhmens, MVGDB 1901, 178) chce dělit přísně staré „krleš" a novější tropus podle udání, zda lid „křičel" nebo „zpíval" (clamat nebo cantat, modulatur). V tom však je mnoho libovůle kronikářů: r. 983 lid už „modulatur", r. 1037 „succlamat", r. 1039 zase „modulatur", r. 1109 a 1126 ještě „clamat". Homiliář Opatovický (str. 32) uvádí oboje najednou: „modo fratres cum timore dei et humilitate clamate et cantate Kyrie eleison".

14. století,[1]) avšak kdo by si troufal spolehnout se na historickou přesnost a kritiku textu i nápěvu u tehdejšího třebas i učeného mnicha? Proto otázka, je-li náš nápěv původní neb podlehnul-li a v čem vlivům pozdějším, nedá se zodpovědět. Mnich břevnovský podává píseň takto:[2])




Primitivnost nápěvu ukazuje velké jeho stáří. Jest to vlastně jeden motiv, ustavičně se opakující, a sice motiv velmi jednoduchý, v objemu pouhé kvarty. Melodie tohoto motivu i celé složení písně ukazuje zřejmý vliv *žalmové recitace.* Beze všeho taktu odříkává zpěvák text v malých intervallech tak, jak byl zvyklý slýchat i zpívat žalmy. Zpívání žalmů bylo u nás už v 10. století velmi oblíbeno, v 11. století ukládáno jich pění lidu za pokání.[3]) Z toho vyrůstá naše píseň, tedy ze zpěvu liturgického. Lidový vliv vidíme méně na melodických krocích, více však na tonině, jež jest jakousi hypojonickou toninou (podle tehdejší theorie plagální lydickou), bez určitého

---

[1]) „Prescripsi hoc canticum correcte et precise eisdem diccionibus et sillabis, quibus ipsum sanctus Adalbertus in principio eius composuit“.

[2]) Rkp. univ. knih. III D 17, fol. 15 b. Vratislavský rukopis téhož traktátu nemá nápěv, jen text písně. Facsimile rukopisu u Konráda I, příl. 5. a Hostinského, Öst. Ung. Monarchie in Wort und Bild, Böhmen II. Srovnej také zde přílohu V. Týž nápěv má Bolelucký (Rosae Bohemicae sive vitae s. Woytiechi pars altera: Hymnus S. Woytiechi, Pragae. 1668) podobnými notami nemensurovanými na čtyřliniových systemech. Týž nápěv harmonisovaný má Ambros, Dom zu Prag 1858, 198. Z antifonáře Pražského kostela z r. 1551 vydal týž nápěv Klar (Die beiden ältesten böhmischen Choralgesänge, Libussa 1858, 375). Srv. Hoffmann, Geschichte des deutschen Kirchenliedes str. 60.

[3]) Viz str. 16. Za smilství ukládalo se 12, jindy 25 žalmů, někdy celý žaltář (Höfler, Concilia Pragensia str. VIII. z homiliáře Opatovického).

však karakteru. Tato nejistota ukazuje, jak znenáhla lidový vliv vnikal do písní duchovních.

Hudební povaha písně „Hospodine, pomiluj ny“ ukazuje dobře, že nevznikla ze starého lidového „krleš“ ani z lidového tropu invokačního, ovšem mělo-li toto „krleš“ a tropus melodii, příbuznou liturgickému Kyrie eleison. Kdyby však i nemělo, možno tvrdit, že hudebně naše píseň se staršími útvary nesouvisí, ježto žalmově slovo „krleš“ naprosto nelze zpívat, tropus pak jistě měl melodii původní neinterpolované invokace, ať lidové („krleš“) neb liturgické (Kyrie eleison). Přes to však časový poměr těchto tří lidových zpěvů byl ten, že píseň přišla po tropu a ten po „krleš“. Bylo tomu tak všude, bylo tomu tak i u nás. Tento a priori daný předpoklad potvrzují pak naše prameny zcela nepochybně.

O vzniku a stáří písně „Hospodine, pomiluj ny“ bájí se již po několik století. Tyto bájky ustálily se časem v nepřekonatelnou tradici, již lze jen stěží prolomit. Nejstarší jest *tradice svatovojtěšská*, jež činí autorem písně sv. Vojtěcha. Objevuje se už v 13. století, tedy v době prastaré, kdy k r. 1260 Annales Ottacariani nazývají naši píseň „hymnus a S. Adalberto editus“.[1]) Odtud vine se tradice ta až po naši dobu. Uvedený již mnich Břevnovský ve svém spisku o této písni z r. 1397[2]) rozvádí tuto tradici do široka, uváděje báchorkové jednotlivosti, kdy a proč sv. Vojtěch tuto píseň složil. Spisek „De cantu vulgari“ ze samého začátku 15. století nazývá ji též „cantio s. Adalberti“[3]), Žaloba na husity z r. 1417 „píseň sv. Vojtěcha“,[4]) rukopis písní z počátku 16. století „cantio s. Adalberti“[5]) a p. V literatuře rozváděl tradici tu Hájek, Dubravius, Paprocký, Pontanus, Balbín.

Protireformační historikové šli ještě dále a vytvořili *tradici cyrillomethodějskou*, jež posunula vznik písně až do 9. století a viděla v ní zbytky staroslovanské liturgie. To jest smyšlenka, jež ne-

[1]) „Boemi valido clamore in coelum exaltato canentes hymnum a S. Adalberto editum, quod populus singulis diebus dominicis et aliis festivitatibus ad processionem cantat“ (FRB II, 319).

[2]) Traktát ten zachován v rukopise univ. knih. III D 17, fol. 15b, v rukopise městské knihovny Vratislavské č. 445, fol. 233-242 a v rukopise Rajhradském, o němž Brandl, ČMM 1880, 157. Dobrovský podle analogie s podobným traktátem mnicha břevnovského Jana z Holešova o štědrém dnu (viz nahoře str. 234) přičtl náš traktát témuž autoru. Viz jej zde v příloze.

[3]) Rkp. dvor. knih. Vídeňské č. 4333, fol. 111b.

[4]) Výbor II, 239.

[5]) Rkp. univ. knih. X E 2 fol. 20a.

připadla ani blouznivému Bílejovskému. Vedl k ní především špatný výklad známé nám už zprávy Kosmovy k r. 973, že lid zpíval „krleš“. Toto slovo se pokládalo za zmínku o „Hospodine, pomiluj ny“, a poněvadž se vyskytuje před sv. Vojtěchem, hledal se starší autor. Některá domněle staroslovanská slova (mir, pomiluj) přivedla pak naše historiky až k sv. Cyrillu a Methoději.[1]) Co se týče výkladu Kosmy, jest jistě chybný. „Krleš“ nemůže znamenat naši píseň, nechceme-li obvinit Kosmu ze zvrácenosti, že cituje píseň ne podle začátku, jak se vždy a všude dělo, nýbrž podle posledního slova.[2]) Co se pak týče staroslovanských archaismů,[3]) musili bychom znát jazyk 10. a 11. století, abychom mohli říci, co archaismem tehdy bylo a co ne. Poněvadž pak z té doby památek českých nemáme, jest všechno takové dohadování se na plano. Bezpečně můžeme soudit o archaismu až v jazyce 14. věku, ne však v době starší, dokonce tak staré, z níž jest jistě naše píseň.[4]) Konečně se ukázalo, že opakování „Kyrie eleison“ a veršík „Kriste eleison“ karakterisují právě zpěv latinské církve té doby naproti zpěvům církve řecké.[5])

V novější době někteří badatelé chtěli obě tradice sloučit: sv. Cyrill a Methoděj položili základ písně ze zpěvů církve východní, sv. Vojtěch tyto prvky upravil a zpracoval.[6]) Někteří v tom dokonce viděli i hluboké pozadí církevně-politické: sv. Vojtěch chtěl prý tu prostředkovat mezi protivami církve západní a východní synthesou prvků obou církví tím, že pod řecké staré nápěvy přikládal české

---

[1]) První pronesl toto mínění Bolelucký l. c. (str. 240, pozn. 2.).

[2]) Šembera (Dějiny literatury I, 66) první poukázal na to, že Kosmas tu mluví o lidovém „krleš“ a ne o naší písni. J. Jireček v Rukověti pokládá „krleš“ z r. 973 za „Hospodine, pomiluj ny“, v Hymnologii to však vypustil.

[3]) Některá domněle staroslovanská slova písně svedla i Dobrovského, Jungmanna, Šafaříka, Čelakovského i Palackého, že viděli v tom zbytek staroslovanské liturgie. Jich výroky cituje Kraus l. c.

[4]) Na to dobře poukázal Kraus l. c.

[5]) Pachta, O písni sv. Vojtěcha (Cyrill 1882, 20) cituje list Řehoře Velikého o „Kriste eleison“: „quod apud Graecos nullo modo dicitur“. Proti tomu cituje Kraus (str. 18) mínění Syrkuovo, že i v pravoslavné církvi se užívá invokace „Kriste eleison“.

[6]) Nejprve Voigt (Böhm. Kirchengesang, Abh. Privatgesell. I, 211) praví, že sv. Methoděj naučil lid zpívat „krleš“, sv. Vojtěch to přeložil a rozšířil jinými prosbami. Konrád I, 34 vidí v nápěvu vliv řecké hudby, v textu pak sloučeninu zbytků cyrillomethodějských s novými prosbami Vojtěchovými. Jeho výkladu přidržel se i Jar. Vlček, Děj. české liter. I, 5.

katolické texty.[1]) To jest blouznění, v němž možno pokračovat do nekonečna, jak se komu líbí.

Opposice proti cyrillomethodějství naší písně vrátila se k tradici svatovojtěšské, hlavně proto, aby dokázala západní původ naší písně ze zpěvu církve římské. Kraus ukázal, že píseň „Hospodine, pomiluj ny" mohla vzniknout až po r. 973, tedy až v době sv. Vojtěcha,[2]) Pachta usoudil, že píseň souhlasí s liturgií západní, ne však východní,[3]) Hostinský pak uznal opět za autora písně sv. Vojtěcha podle staré tradice, „proti níž nelze ničeho průkazného namítat." [4]) Tím cyrillomethodějská tradice byla odstraněna.

Třeba si však všimnout i tradice svatovojtěšské. Důkazy vedené zmíněnou opposicí ukázaly, že „Hospodine, pomiluj ny" vzniklo až po r. 973. Jest však otázka: kdy po tomto roce? Na to odpověď nedána a tím dostal se sv. Vojtěch zase do popředí jakožto nejpravděpodobnější autor písně brzo po r. 973, tradicí pověřený.

Při přísnější historické kritice neobstojí však ani tradice svatovojtěšská. Dějiny hudby ukazují tři stupně ve vývoji lidové písně, jak jsme nahoře viděli. U nás v 11. století znám byl dosud jen tropus, ne píseň. Tento důsledek vývoje lidové písně duchovní po celém západě skvěle odůvodňuje fakt, že Kosmas „Hospodine, pomiluj ny" neznal. O chybě, že pod „krleš" rozuměla se tato píseň, mluvili jsme už nahoře. Kosmas naši píseň neuvádí. Důkaz ex silentio jest sice z nejslabších důkazů historické kritiky, zde však má jistě sílu průkaznou. Není myslitelno, že by Kosmas, kněz a děkan svatovítské kapituly, sám zpěvák, jenž připomíná kde může i křičení prostého „krleš", k tomu pravý nacionál své doby, žárlivý na každou přednost a vymoženost svého národa, nezmínil se ani jedinkrát o naší písni, ač měl k tomu tolikrát nejen příležitost, nýbrž i povinnost, a ač by se jí byl mohl pochlubiti dobře před celým světem. To lze vysvětlit jen tím, že Kosmas píseň tu neznal, což rovná se tomu, že v době Kosmově „Hospodine, pomiluj ny" nebylo. Terminus a quo z r. 973 přesunuje se nám až k r. 1125, kdy zemřel Kosmas.

---

[1]) Klar, Die beiden ältesten böhmischen Choralgesänge, Libussa 1858, 375.

[2]) V často citovaném článku ve Věstníku Král. Č. Spol. Nauk.

[3]) O písni sv. Vojtěcha, Cyrill 1882, 20 a v referátě o Konrádově spise (Cyrill 1882, 27).

[4]) Hudba v Čechách, v Praze 1900, str. 2.; srv. jeho referát o spise Konrádově v Athenaeum II, 53.

„Hospodine, pomiluj ny“ vyskytuje se poprvé v pramenech k r. 1249, kdy zpívána byla při vjezdu krále Václava I. do Pražského kostela.[1]) Hned potom máme o ní několik zpráv: r. 1260 zpívána v bitvě u Kressenbruna, r. 1270 při uvítání biskupa Tobiáše, 1278 v bitvě na Moravském poli, 1283 při uvítání krále Václava a j.[2]) Tato nepřetržitost zpráv jest nápadna. Proč se nevyskytuje ani jednou v starší době?

Vznikla tedy naše nejstarší píseň mezi léty 1125 a 1249. Tuto dobu můžeme zúžit na základě Annalů Otakarových, které ji r. 1260 přičítají již sv. Vojtěchu. To znamená, že autor kroniky nebyl si vědom počátku písně, že to pro něho byla píseň stará, již mohl položit až do doby sv. Vojtěcha. Tím původ písně v 12. století stává se pravděpodobnější než v 13. věku. To nás pak vede k domněnce, jež snad není bezdůvodná a lichá, ač ji doklady nepopíratelnými podepřít nelze. Vznik tradice o autorství sv. Vojtěcha ukazuje starší původ písně, ukazuje však též, že nějaká souvislost mezi ní a představou o sv. Vojtěchu byla aspoň v tradici lidové. „Hospodine, pomiluj ny“ vzniklo po r. 1125, to jest však právě doba, kdy u nás mocně vzrostl kult sv. Vojtěcha. Uvedu tato data: r. 1126 objeven prapor sv. Vojtěcha ve Vrbčanech, r. 1127 nalezena hlava sv. Vojtěcha ve Hnězdně, r. 1129 biskup Menhart dal nádherně vyzdobit jeho hrob, po desíti letech (1139) konána 23. dubna velká slavnost svatovojtěšská, r. 1143 nalezena zase hlava sv. Vojtěcha a sice v Praze a p.[3]) V téže asi době vznikla naše píseň. Tradice z označení objektivního snadno mohla učinit označení subjektivní, z písně k sv. Vojtěchu píseň od sv. Vojtěcha. Že to není píseň k sv. Vojtěchu v našem smyslu, rozumí se samo sebou. Takové písně k svatému vůbec býti nemohlo. Proto neznamená nic, že v textu není ničeho o sv. Vojtěchu. Jest to píseň prosebná, sv. Vojtěch pak jako patron země byl mocným orodovníkem v mysli tehdejšího lidu. Proto i píseň s obsahem tak všeobecným mohla vzniknout popudem úcty k sv. Vojtěchu. Správnost neb lichost této domněnky však nezmění ničeho na faktu, že „Hospodine, pomiluj ny“ jest dílem 12. století.[4])

Pošineme-li vznik písně „Hospodine, pomiluj ny“ do polovice 12. století, zmenší se ovšem absolutní stáří této písně. Při tom však

[1]) FRB II, 308: „populo et nobilibus terrae . . . . Hospodine, pomiluj ny resonantibus“.

[2]) FRB II, 319, 339, 366 a j.

[3]) FRB II, 204, 205, 207, 230, 261.

[4]) Batka, MVGDB XXXIX, 1901, 185; Flajšhans, Nejstarší památky jazyka a písemnictví českého I, 44.

přece zůstane nejstarší lidovou písní duchovní, jež se vůbec zachovala. S naší písní totiž může stářím konkurrovat jedině německá píseň „Christ ist erstanden“, nejstarší dochovaná německá lidová píseň duchovní.[1]) Že česká píseň jest starší než německá, dokazuje text, nápěv i historické zprávy. Naše píseň má v textu prosté invokační prosby za různá dobrodiní boží, což se docela shoduje s rázem původních lidových tropů (interpolovaného „Kyrie eleison“), kdežto německá píseň jest píseň velikonoční, předpokládá tedy delší vývoj, kdy mohla již vzniknout ne všeobecná píseň prosebná, nýbrž zvláštní píseň k určité církevní slavnosti. Nápěv české písně jest nadmíru jednoduchý, žalmově recitační a tudíž starobylý, nápěv německé písně jest již skutečný nápěv písňový s melodií a architektonikou připomínající pozdější písně toho druhu. Německá píseň přichází až ve 13. století, tedy jako česká, avšak bez nějaké známky, že by byla staršího data. Ano její souvislost s hrami velikonočními zdá se nasvědčovat tomu, že není starší tohoto věku. Jest tedy „Hospodine, pomiluj ny“ z 12., „Christ ist erstanden“ z 13. století.[2]) Abychom viděli, jak bylo jinde, pohleďme na Polsko. Tam r. 1124 lid při uvítání sv. Otty Bamberského do Hnězdna vůbec nezpíval a r. 1249, kdy se poprvé jmenuje česká píseň, zpívalo polské vojsko dosud jen „kierlesz“. Nedospěli tedy Poláci v 13. století ani k tropu, tím méně k písni. První doložená píseň polská objevuje se až na samém začátku 15. století.[3])

Z toho všeho vysvítá, že „Hospodine, pomiluj ny“ jest nejstarší nám zachovaná lidová píseň duchovní vůbec.

Druhá česká píseň duchovní, „*Svatý Václave*“, objevuje se poprvé r. 1368, avšak sluje tu již „cantio ab olim cantari consueta“.[4]) Pochází tedy buď ze samého začátku 14. nebo z konce 13. století[5])

---

[1]) Tropů německých z 10.—13. století zachovalo se několik a nelze pochybovat, že Němci měli i starší písně než jest „Christ ist erstanden“, avšak ty se nám s nápěvem neuchovaly.

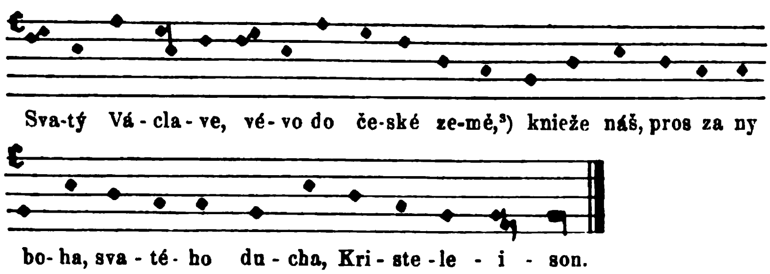
[2]) Sv. Bernard uvádí ještě k r. 1146 jen tropus „Christ uns genade“ a ne píseň; o zástupu lidu pak praví: „dabat pro cantu lacrimas plebs ignara canendi“ (Mabillon, Opera S. Bernardi II, 1194 a 1197).

[3]) Bobowski M., Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów do końca XVI. wieku, Rozprawy Akad. Umiejętności, wydział filolog., ser. II, tom. IV (řad. číslo XIX), Kraków 1893, str. 5.

[4]) Beneš Krabice z Veitmile, FRB III, 537.

[5]) Tradice starší, dnes už vymizelá, kladla ji do 14. století. Balbín horlivě zastával autorství Arnošta z Pardubic, což první, pokud jest mi známo, pronesl Kuthen ve své Kronice. Hájek přiřkl ji druhému arcibiskupu Janovi Očkovi

a jest o celé století mladší než „Hospodine, pomiluj ny". Od této písně znamená značný pokrok melodický i formální, ač bohužel ani u této písně nemůžeme zjistit znění původní. Nejstarší zápis nápěvu pochází též až z doby 200 let po jejím vzniku právě jako u „Hospodine, pomiluj ny". Za nejstarší útvar pokládám zápis dosud nepovšimnutý[1]) v latinském graduále katolickém z r. 1473 (rkp. mus. XII A 1, fol. 219a), jenž beze vší stopy mensury[2]) zapsán takto:




Již tento zápis, udrževší se až do úplné mensury 15. století, svědčí, že původně byla to píseň recitativní, v níž o přízvuku, délce

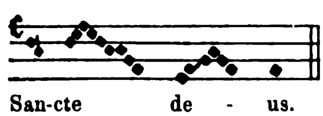
z Vlašimě. Balbín (Vita Arnesti str. 198—9) dovolává se proti nedbalosti Hájkově svědomitosti Kuthenovy, uzavírá pak kompromissem: Arnošt píseň složil, Očko ji rozšířil. Na tomto příkladě nejlépe vidíme, jak lehce Balbín tvořil nedotknutelné potom hypothesy a tradice. — Pravděpodobnější jest mínění, že píseň „Svatý Václave" vznikla v době braniborské zvůle v letech 1278—1283, jež pronesl Konrád I, 59. Časově shoduje se to s dobou, do níž nutno píseň položit, a pohnutá tato doba přirozeně vyvolala by si svou píseň s prosbou „utěš smutné, odveď vše zlé" a sice právě k sv. Václavu proti zlým cizozemcům. Konrád není však nikdy s málem spokojen a činí hned autorem biskupa Tobiáše z Bechyně (1279—1296), protože prý v jeho ritulu z r. 1294 jest sekvence „Media vita", pramen písně „Svatý Václave". Tato domněnka nemá důvodu; biskup svůj rituál nepsal, nýbrž jen napsání zaplatil (viz str. 30) a tato sekvence byla ve středověku všude známá a oblíbená.

[1]) Konrád I, 51—61 užívá jen kancionálů ze 17. století a snaží se tu s velikou pilností, ale bez výsledku skutečného nalézt v nich „původní" pramen, jejž konečně zjistil v Boleluckém. Jeho vývody jsou zajímavy pro dějiny písně v 17. století, ale pro 13. neb 14. století nemají ceny. Proto pomíjím tu tyto domněnky a držím se přísně rukopisů skutečně starých, ať už nápěv jest tu jakýkoliv.

[2]) To jest mi velmi důležitým znakem stáří této písně. Opsána jest asi z jiného staršího rukopisu 14. století, neboť jinak všechny písně jsou tu mensurovány, i „Hospodine, pomiluj ny".

[3]) Olomoucký rukopis (III E 8 fol. 41 b) má na slovo „země" *c—a* (též Královéhradecký z konce 15. století) a chybí tu nota *d* (před ligaturou na konci nápěvu), proto zpívalo se tu Kri - ste - lei - son a ne Kri - ste - le - i - son jako v Pražském mus. rukopise.

i pausách rozhodoval text. Ostatní dvě sloky počínaly delším veršem prvním než bylo „Svatý Václave“, proto si lid vypomáhal zcela po způsobu žalmu: opakoval první notu na tolik slabik, kolik jich bylo před posledními čtyřmi, na něž připadala žalmová figura melodická. Proto také se snadno text měnil. Na př. Krabice a rkp. univ. knih. XVII F 30 má „Pomoci tvé žádámy“, Olomoucký rukopis „Pomoci my tvej žádáme“, při čemž vlastní melodie prvního verše zpívala se na slova „tvé žádáme“ (srovnej i dnešní pění žalmů). Melodie složena jest již ze dvou frásí; první se opakuje dvakrát s dopěvkem „knieže náš“, načež nastupuje druhá též dvakrát se závěrečným „Kyrieleison“. Původní tonina podle tohoto zápisu jest dorická a ne frygická, jak se dosavad usuzovalo.[1]) Jsou-li fráse v tonině dorické tu neobvyklé, vysvětlíme to snadno vznikem naší písně v době u nás ne dosti hudebně vzdělané i u lidu nevázajícího se do poslední tečky hudebními předpisy. Nerozhoduje také, že nápěv písně vzat snad z frygické fráze známé sekvence „Media vita in morte“ (lze ji nalézt v každém graduálu starším):[2])
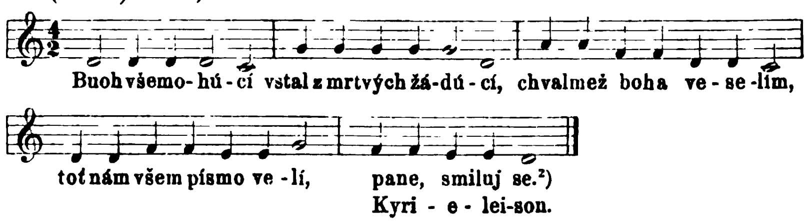



Závěrečné „Kriste eleison“ uvádí naši píseň též v souvislost s nahoře uvedenými „krleš“ a vzniklými z toho tropy i písní „Hospodine, pomiluj ny.“ Tato souvislost a ráz kyriamina jeví se i na zevnějšek tím, že píseň původně (do polovice 15. století) měla 3 sloky, zpívané asi týmž nápěvem a odpovídající trojímu „Kyrieleison, Kristeleison, Kyrieleison“ v různých invokacích (Kyrie, litanie a p.). Teprve později (na konci 15. století) tento ráz setřen.[3])

[1]) Konrád všechny nápěvy nefrygické a priori pokládá za pozdější, ale frygické jsou až z 17. století. Druhý zápis naší písně (Olomoucký rkp. III E 8 fol. 41 b) z 15. století jest také dorický (má jej Konrád II, 44), neboť má mít předznamenáno ♭ a jest tudíž v transponované tonině dorické.

[2]) Začátek této sekvence viz na str. 31.

[3]) Krabice k r. 1368 uvádí tři sloky s poznámkou: „et debet ter cantari“; myslil tím asi, že se má zpívat podle téže noty třikrát (náš uvedený zápis skutečně má nápěv jen u první sloky); mělo-li tím být naznačeno, že se má celá píseň 3krát zpívat, což nemyslím, bylo by to bývalo dokonalé Kyrie (3dílné). Stejný počet i pořádek slok má univ. rkp. XVII F 30 (Výbor I, 321). Olomoucký rkp. má druhé dvě sloky přehozeny (2. „Pomoci my tvej žádáme“ a 3. „Nebeskéť jest dvorstvo krásné“). Náš zápis nahoře otištěný má poprvé 5 slok, což potom

Přestoupíme-li hranice století 14., rostou nesnáze vinou věci samé i ještě více vinou dosavadní tradice. Historické prameny kladou do 14. věku nepochybně dvě písně, s udáním, že se skutečně zpívaly. Především jest to píseň „*Buoh všemohúcí*“. Na konci 14. století byla to nejoblíbenější lidová píseň, jež v hnutí předhusitském hraje důležitou úlohu. Původ její sahá však asi do doby starší, do 1. polovice 14. století, neboť r. 1406 byla to už píseň stará. Vznik její souvisí s velikonočními hrami. Do starší doby ji klást než do počátku 14. století není však důvodu. Nejstarší zápis její jest v husitském kancionálu Jistebnickém (str. 64) a sice dvojhlasný. Nápěv jeho (tenor) zní:[1])




Tato prostá lapidární dorická píseň ukazuje vliv lidové hudby mnohem silněji než předešlé dvě. Žalmová recitace v „Hospodine,
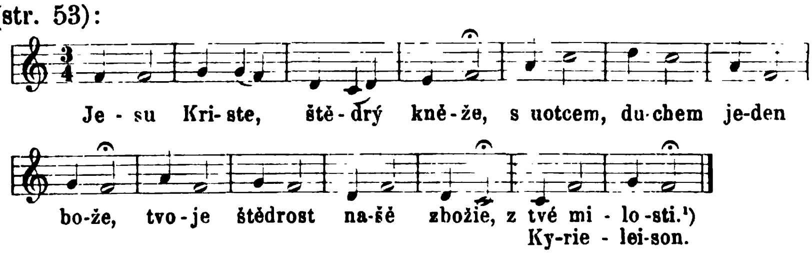
zůstalo pravidlem. — Na význam trojdílnosti této písně ukázal J. Pachta (O počtu slok v písni Svatováclavské, Cyrill 1882, 20—1). Frant. Spal (Píseň k sv. Václavu, Lfil. 1902, 242—4) nepodává vůbec nic nového. Nejlepší jest stať J. Kalouska, Obrana knížete Václava svatého, v Praze 1901, 106—118.

[1]) Nápěv zapsán na 4liniovém systému notou černou mensurovanou (♩ = brevis, ♩ = semibrevis, 𝅝 = longa). Tento nápěv, dosud nepovšimnutý, jsem vlastně teprve nyní objevil. Konrád I, 71-76 (a jiní před ním i po něm) spolehl se na kancionály 17. věku a vzal nápěv písně u Šteyera za základ. To zavinilo osudný omyl. Nápěv ten dostal se písni totiž až v době pozdní a vzat byl z německé písně „Christ ist erstanden“. Odtud se tvrdilo, že naše česká píseň zpívala se podle německé. Avšak starý zápis Jistebnický má jinou melodii, jistě původnější než Šteyer. Konrád I, 74 otiskl i dvojhlas z tohoto rukopisu, odbyl jej však slovy, že si tu autor (kdo to má být?) „libovolně“ pozměnil nápěv. Nápěv Jistebnický není však nějaký variant pozdějšího Šteyerova nápěvu, nýbrž nápěv *zcela jiný*. Že by písař neb kdokoli i v dvojhlasu měnil „libovolně“ tenor, nelze v té době připustit, dokonce ne pak v husitském kancionálu Jistebnickém. Nanejvýš mohla mít úprava dvojhlasná vliv na přesnější vymezení mensury. Avšak i melodie i rhytmus jest tu tak přirozený a lidový, že není třeba ani toto předpokládat. Otázku, komu náleží přednost, zda nápěvu Jistebnickému z 1. polovice 15. století neb Šteyerovu z konce 17. století, nechci ani položit. Ostatně viz, co řečeno jest dále o vývoji této písně v 14. i 15. století.

[2]) Starší text byl ovšem „Kyrieleison“. Husité však nahrazovali toto cizí slovo českými.

pomiluj ny", nemensurovaná, ale melodicky bohatěji zvlněná recitace „Svatý Václave", a konečně tato metricky pravidelná píseň jsou tři stupně naší lidové písně duchovní doby předhusitské. Při „Buoh všemohúcí" nutno se podivit deklamační kráse, umělosti i přirozenosti: verš textu shoduje se vždy s taktem melodie, v něm rhytmus upraven podle požadavků slova, při tom však melodie postupuje i výrazně i přirozeně. Od písně „Hospodine, pomiluj ny" jest to veliký pokrok, jenž asi jest jen odleskem celkového pokroku lidového zpěvu. Ne neprávem asi můžeme se domýšlet, že kolonisace s dalekosáhlými svými následky musila i u sedláka, jenž se jí stal z otroka člověkem, působit nejen sociálně, nýbrž i intellektuálně, a že tedy v této době (v 2. polovici 13. a na začátku 14. století) ustaluje se i lidový vkus a tím i lidová hudba.

V polovici 14. století vznikla konečně čtvrtá píseň, „*Jesu Kriste, štědrý kněže*". Ani její nápěv nezachoval se z doby předhusitské. Nejstarší zápis jest v husitském kancionále Jistebnickém (str. 53):
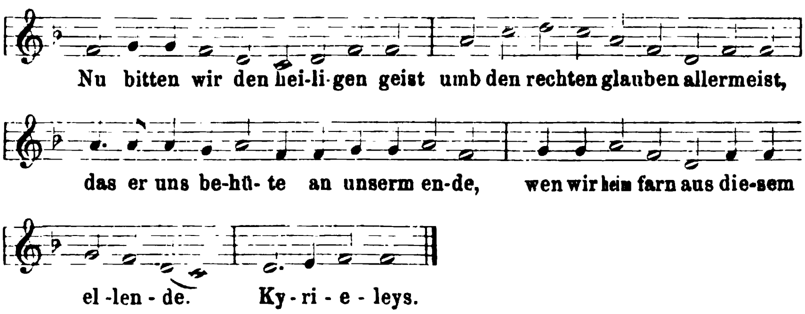



Podobnou melodii nalézáme při německé písni „Nun bitten wir den heiligen geist". Nápěv její znám sice teprve ze Štrassburského rukopisu z r. 1525 (stejně tištěn Vehem r. 1537), avšak připomíná se už v 13. století. Byl to „kirleis" jako naše česká píseň[2]) a zpíval se snad touž melodií. Máme tedy na „Jesu Kriste, štědrý

[1]) Srv. předešlou poznámku. Zápis jest na 4liniových systemech v c-klíči na 4., potom v *f*-klíči na 3. linii černou notou mensurální (𝅗𝅥 = brevis, ♩ = semibrevis, longa označena korunou).

[2]) J. Truhlář, Paběrky z rukopisů Klementinských č. 26 (Věstník Č. Akad. 1900, 243—4) ohražuje se proti názvu „píseň" pro „Jesu Kriste", ježto prý závěrečné „Kyrieleison" svědčí, že jest to tropus, t. j. přídavek k mešnímu introitu čistě invokativní. To jest nějaké nedorozumění. K dnešnímu introitu nelze nic přidat (myslil snad Truhlář Kyrie a ne introit?), dokonce už ne nic českého. Tropus pak není vůbec přídavek, nýbrž interpolovaný mešní nápěv. To o naší písni nelze říci. „Kyrieleison" karakterisuje jen nejstarší naše i cizí písně jakožto písně, vzniklé ještě pod vlivem původní invokace „Kyrie eleison" (viz str. 238). Správně tedy sluje „Jesu Kriste" píseň a ne tropus.

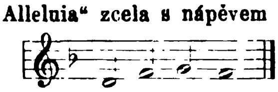
kněže“ první příklad přebírání melodie německé pro píseň českou.[1]) Německá zní:[2])




Srovnáme-li oba nápěvy, oceníme tím lépe ušlechtilost českého, jež jest dobrým svědectvím o vytříbeném hudebním vkusu českém té doby, což jest v oné době jistě cennější než samostatný vynález melodie. Jeť píseň „Jesu Kriste“ ve smyslu středověkém samostatnou skladbou, jež se celou povahou, rázem i formou[3]) liší od německého vzoru. „Jesu Kriste“ objevuje se až na samém konci 14. století a to jen zápis textu, z něhož by nebylo lze usuzovat, zpívala-li se skutečně v této době. Dokladem mínění našeho, že jest to píseň asi z polovice 14. století, kdy mensura u nás vnikala i do kostelů, jest poznámka v rukopise Vyšebrodském z r. 1410 o této písni: „stará pieseň a dobrá, od niežto sú odpuščenie“.[4]) Zápis ten

---

[1]) Nevylučuju ovšem možnost, že na tento útvar německý měla česká píseň vliv jako na celou řadu písní 16. století. Avšak nápěv svědčí pro původnost německé pro její neobratnost. Že však i česká píseň působila na německou ukazuje Davidische Harmonia, vydaná ve Vídni 1659, jež má místo posledního „Kyrieleison“ toto „Alleluia“ zcela s nápěvem závěru české písně:




[2]) Bäumker I, 635 (č. 337) ji netransskribuje. Pro porovnání upravil jsem ji asi v témž pohybu jako „Jesu Kriste“; taktní čáry označují části nápěvu, ne přesné takty. — Německá píseň má zase za pramen latinské sekvence „Veni sancte spiritus et emitte“ a „Spiritus sancti gratia“. — Bäumker (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1887, str. 33) neprávem stotožňuje melodie písní české a německé.

[3]) Nápěv stejně jako text má 3 fráse (3 verše) si odpovídající, načež následuje závěr. Jest to oblíbená forma lidová v poesii staročeské (srv. na př. píseň o Štemberkovi).

[4]) Vyšebrodský rkp. fol. 6b (Jireček, ČČM 1885, 567). V rukopise univ.

pochází z let 1411—1416, podle čehož nutno pošinout „stáří" písně aspoň do polovice 14. století. Že by byla starší, proto ani nemáme dokladu ani neodpovídá její povaze.

Tyto čtyři písně jsou jediné české lidové písně duchovní, jichž zpěv jest ve 14. století prameny doložen. Mimo to však víme, že lid zpíval někdy i *gregoriánský chorál*. Ovšem nutno si v té věci počínati velmi opatrně a nesmíme přecenit tento zpěv u lidu. Avšak prameny o něm mluví tak jasně, že nelze jej popřít. Viděli jsme, že v staré době missionáři chtěli vštípit lidu tento zpěv, ovšem marně. Časem však si lid zvykl na liturgický chorál a něco z něho dovedl i zazpívat. Jeptišky, latiny neznalé, jsou v té věci také součástkou „lidu" na rozdíl od kněží. K r. 1184 pak nalezli jsme doklad, že zpívaly liturgické zpěvy za mrtvé spolu s kněžími.[1]) Věta v homiliáři Opatovickém: „modo vero illud celebramus et psalmis et hymnis veneremur",[2]) vztahuje se asi ke kněžím a ne lidu, ač o lidovém pění liturgických žalmů jsme dobře zpraveni.[3]) Co myslil kronikář při vypravování o zázraku u Ivančic, že tam lid spěchal zpívaje hymny,[4]) lze těžko říci; mohou tu být míněny zpěvy vůbec, ač lid mohl zpívat i některé církevní hymny. Nejdůležitější však jest, co praví Štítný o zpěvu gregoriánském, že jej „v kosteléch zpievají mnozí s velikú chutí bohu na čest",[5]) čímž podle souvislosti nemínil kněží, nýbrž lid. K tomu máme doklad i v statutech kostela sv. Jiljí z 31. března 1355, podle nichž směli se laikové zúčastnit pění lamentací (na způsob žalmů), avšak jen příslušníci kollatury a jen ti, kterým to děkan zvláště dovolil.[6]) Porozumění pro gregoriánský

---

knih. VIII C 11 fol. 82b objevil ji J. Truhlář (Paběrky l. c.), kde čteme devátou sloku: „A ktož tu pieseň spievají,
neb ji věrně poslúchají,
tři sta dní odpustkuov mají. Kyrieleison".

[1]) Viz nahoře str. 17.

[2]) Hecht, Homiliar des Bischofs von Prag, Prag 1863, str. 6.

[3]) Viz nahoře str. 14. Že však jen jednotlivci uměli zpívat liturgické žalmy, ukazuje jiné místo homiliáře Opatovického (str. 84): „qui psallere non potest, isti poenitentia elingui superponatur;" též (str. 80): „laici cum ad convivium conveniunt, clamant ad presbyteros vel ad clerum: iubemus hodie carnem manducare et canta mihi unam missam vel psalmos tantos".

[4]) „Et ad tam grande miraculum... occurrunt illius populi universi, percutientes pectora sua hec videntes, plurimi vero in ympnis et confessionibus benedicentes dominum." Slovo „plurimi" označuje stav zpívajících velmi neurčité.

[5]) Knížky šestery str. 128.

[6]) Menčík, Několik statutů a nařízení arcibiskupů Pražských, v Praze 1882, str. 2.

chorál dostavovalo se u lidu průběhem času stále víc a více. V Polsku v 16. století i sedláci dovedli zpívat některé latinské zpěvy liturgické.[1])

---

Co až dosud jsme řekli o lidové písni duchovní, bylo založeno na přesných, nesporných pramenech. Těch přidržíme se i v dalším, dostaneme se však tu velmi často v kollisi s činitelem v kritické historii sice ne rozhodujícím, přece však vždy dosti vlivným, o němž proto třeba říci několik slov hned napřed. Dějiny lidové písně duchovní v době předhusitské mají svou *tradici*, ustálenou, takřka nedotknutelnou, po staletí respektovanou tradici.

Máme tu co činit s tradicí dvojího druhu. První, starší a silnější, vytvořena byla katolickými interessy církevně-náboženskými. *Katolická tendence* nutila badatele i cizí, zvláště však naše, aby vylíčili věc tak, že lidový zpěv duchovní pěstěn byl dávno před reformací. Aby dokázali odvislost reformačního zpěvu od staršího zpěvu katolického a tak zastínili skutečný stav věci, že církev katolická vzala svůj lidový zpěv z reformace, musili vykládat prameny někdy velmi násilně a pouštět uzdu své fantasii. Tato tendence přivodila několik zásadních chyb v celém bádání o tomto oboru: předně položeno do doby předreformační (u nás předhusitské) co možno nejvíce písní, aby tu byl bohatý repertoir, z něhož by byla mohla reformace čerpat. Stačila sebe menší domněnka, aby z ní učiněna byla pravda a tím opatřena byla nová píseň pro tuto dobu. Tím se do této doby dostaly písně původu značně mladšího. Za druhé šlo vždy o to, přiřknout autorství známé nějaké písně důležitému prelátovi, nejlépe Pražskému biskupovi neb arcibiskupovi, aby církevní původ písní byl nad vši pochybnost dokumentován.

Otcem této tradice katolické byl *Balbín*, zvláště svým spisem „Vita Arnesti". Vrcholem pak celé skupiny té jest dílo Konrádovo, snůška všech možných i nemožných takových hypothes, vymyšlených „ad maiorem ecclesiae archiepiscoporumque Pragensium gloriam". Na ukázku hodnoty těch hypothes uvedu zde dva jich úsudky, nám už

---

[1]) Hosius, Confessio fidei Catholicae, Viennae 1560, str. 100 praví: „ac si qua gens alia, nostra praecipue permultos habet eius linguae (latinae) non omnino rudes, cum etiam colonos et agricolas reperire liceat in ecclesia laudes deo decantantes ac verba latina utcunque sonantes, eaque praesertim, quae cantantur in missae sacrificio, intelligentes".

dříve známé. Balbín praví: Kuthen píseň o sv. Václavu přičetl Arnoštovi z Pardubic, Hájek Janovi Očkovi z Vlašimě; nejspíše ji tedy Arnošt složil a Očko rozšířil (tak Balbín).[1]) Konrád pak postupoval na př. touto logikou: „Svatý Václave" vzniklo z rozličných důvodů na konci 13. století, tedy je složil biskup Tobiáš z Bechyně.[2])

Síla katolické tradice rostla a vliv její působil tím škodlivěji, že se toto bádání přenechávalo skoro naveskrz kněžím. Jich výsledky, nekontrolované nábožensky neinteressovanými historiky, přijímány byly potom i od jiných badatelů, poněvadž nic lepšího tu nebylo. Tak výmysly Konrádovy dostaly se na př. do znamenitých Dějin české literatury Jaroslava Vlčka, kdež působily tím hůře, poněvadž kryty byly jménem tak spolehlivým. Avšak nejen naše literární historie, i politická a náboženská historie jest pod vlivem této jednostranně vypěstované tradice katolické. Proti této tradici jest nejlepší zbraň: pohnat její původce k složení účtů. Jakmile žádáme doklady ze spolehlivých současných pramenů, rozprskne se vzdušná bublina tradiční na ráz. Nedůvěra do krajnosti nás jedině může vyprostit z osudné této léčky.

Zcela jiného rázu jest druhá tradice o naší lidové písni duchovní. Vyrůstá z *literární historie.* Počátkem svým kotví zase v tendenci národnostní, ta však zmizela a tradice nabyla vzezření vážně vědeckého, což bylo tím nebezpečnější. Nedostatečná znalost dějin hudby zavinila, že naši literární historikové velmi nepřesně rozeznávali duchovní poesii od zpívané písně. Domnění, že duchovní píseň jest něco samozřejmého, co vždy bylo, svedlo je, že viděli skoro ve všech duchovních básních „písně". Uvidíme potom nesprávnost tohoto postupu. Tyto umělé „písně" kladly se pak do doby tak staré (13. století), kdy podobných zpěvů nelze vůbec doložit. Autorita literární historie působila zvratně na badatele v dějinách písně, čímž se ustálila zmíněná literárně-historická tradice. Proti jejím nástrahám však bude nám nejlepší zbraní ustavičné zření k dějinám hudby, k tomu, co bylo jinde u jiných národů, a k tomu, co podle povahy tehdejší hudby vůbec býti mohlo.

Nedáme-li pak se strhnout ani katolickou ani literárně-historickou tradicí a přidržíme-li se prostého, přirozeného výkladu spolehlivých pramenů, obdržíme obraz zcela jiný než dosud, obraz ne snad tak bohatý, avšak též ne tak rozervaný, obraz jasný, přehledný, sroz-

---

[1]) Viz str. 245.

[2]) Viz str. 246.

umitelný.[1]) Již tato přirozenost a jednoduchost jeho získá snad důvěru v jeho správnost, již nám dokážou samy prameny.

---

Poznali jsme čtyry české lidové písně duchovní, jich vznik i nenáhlý vývoj. Nyní nás bude zajímat především otázka, kde a kdy se tyto zpěvy zpívaly. Potom zbude nám úloha ukázat, jsou-li tyto čtyry písně zbytkem, nahodilou troskou z písňové literatury předhusitské, neb je-li věcný důvod v tom, že jen čtyry a že právě jen tyto čtyry písně se nám z oné doby zachovaly.

Nikde snad není otázka místa, kde se zpívalo, tak důležitou, jako při lidové písni duchovní. Jde tu o to, byl-li u nás v době předhusitské nějaký *lidový zpěv kostelní.* Že se mohl vzdělaný zpěvák v jistých případech účastnit zpěvu liturgického, to jsme viděli. Důležitější však jest, dala-li církev lidovému zpěvu duchovnímu sankci, aby z něho stal se zpěv kostelní, jejž by bylo dovoleno zpívat v kostele při církevních liturgických úkonech, tedy především při mši, jako to vidíme dnes v každém katolickém chrámě. A k tomu odpovídáme: ne. *Církev zásadně zamítala lidový zpěv v kostele.* Liturgický zpěv, odznak katoličnosti, všeobecnosti církve, nesměl být nejen nahražen, nýbrž ani ne obmezen národním zpěvem lidovým, jenž ovšem kostelu odňal jeho všeobecný církevní ráz.

O odporu církve proti lidovému zpěvu duchovnímu poučují nás nejspolehlivěji církevní *zákazy* tohoto zpěvu. Uvedu napřed některé doklady z ciziny, zvláště jak bylo v Německu a v Polsku. U románských národů zákazy takové neznáme, poněvadž jich nebylo potřebí; lidová píseň tu vůbec nevznikla. Také v Německu a v Polsku do konce 14. století nebylo vůbec třeba zakazovat písně ty v kostele, ježto to vůbec nikomu nenapadalo. Jen proti vnikání pohanských písní do zpěvu duchovního vydán již v 9. století lapidární zákaz: „si quis cantare desiderat, Kyrie eleison cantet. Sin aliter, omnino taceat.“[2]) Za

[1]) Nemohu dosti vřele doporučit za vzor všem badatelům v tomto oboru polského hymnologa *Michala Bobowského,* jenž ve své práci (viz str. 246), neohlížeje se ani v pravo ani v levo, došel k novému podání polské písně. Nelekl se ani důsledku, že Poláci nejstarší lidovou píseň mají až z — 15. století. Práce Bobowského mi leckde ukázala cestu do labyrinthu tradičních našich hypothes, zvláště když mne posílila v přesvědčení, že jinde bylo ne-li zrovna tak, tedy velmi podobně jako u nás.

[2]) Harzheim, Concil. Germ. II, 500.

aby učili lid modlitbám v jeho jazyku (Otče náš, Věřím v Boha),[1]) o zpěvu není tu nikde zmínky. Teprvé když na počátku 15. století nastalo písňové hnutí lidové, církev promluvila. *Synodální záka z r. 1406* jest z nejstarších zákazů toho druhu. Pražská synoda tu nařizuje zcela všeobecně, aby nebylo lidu dovoleno zpívat jiné leč staré, církví uznané čtyry písně: „Buoh všemohúcí", „Hospodine, pomiluj ny", „Svatý náš Václave" a „Jesu Kriste, štědrý kněže".[2])

Tento zákaz byl často citován a často vykládán, při tom však nedoceněn. Jde o to: jest to zákaz principielní, zakazující lidovou píseň vůbec jakožto takovou, nebo jest to zákaz okamžité potřeby, jenž měl odstranit několik nových písní kacířských? Kdo stál pod vlivem tradice o rozkvětu lidového zpěvu duchovního v době předhusitské, rozhodl se pro možnost druhou, ač celý karakter zákazu volá po výkladu prvním. Stačí podívat se na výběr povolených písní. „Buoh všemohúcí" byl pravý hymnus probouzejícího se husitství, sloky této písně vznikaly podle časové potřeby s nejčasovějšími narážkami (o schismatu papežském), pravý to bouřliváček mezi písněmi, při němž nebezpečenství kacířství bylo nejakutnější (nedlouho před synodou r. 1399 prováděly se jí v Týně demonstrace). A tuto píseň synoda povoluje. Z vánočních her víme, že tu byly prosté lidové písně o narození Páně, jež neobsahovaly žádného kacířství a vůbec obsahovat ani nemohly, ty však synoda zakazuje. Proč synoda, jestliže jí šlo o kacířské texty, nevolila moudřeji? Měla patrně jiné měřítko. Šlo jí o to, zastavit principielně rozvoj lidového zpěvu, ať už byla píseň taková nebo jinaká, ať ji složil přívrženec té či oné strany. Povolila jen to, co povolit musila, nechtěla-li přijít s lidem ve vážný konflikt. Povolila však jen písně staré, uznané a v lidu obvyklé; pamatovala si asi bouři zmíněnou, když farář v Týně chtěl r. 1399 zakázat českou píseň „Buoh všemohúcí" při processí o vzkříšení.[3]) Dále však nemělo

[1]) Höfler, Concilia Pragensia str. XII, 3 (18. října 1358), 5 (1355), 28 (30. dubna 1381) a j.

[2]) Höfler, Concilia Pragensia str. 52: „Cantilenarum prohibicio. Item mandat d. archiepiscopus, quod plebani et ecclesiarum rectores in praedicationibus nunciant prohibitas esse novas cantilenas omnes praeter Buoh všemohúcí, Hospodine pomiluj ny, Jesu Kriste štědrý kněže, Svatý náš Václave. Alia contra cantantes et cantare permittentes per remedia iuris punientur."

[3]) Tomek, Děj. m. Prahy III, 441: „A. d. 1399 in civitate Pragensi in ecclesia b. virginis ante Laetam curiam plebanus ecclesiae eiusdem fecit rumorem inter Bohemos et Theutunicos, defendendo cantare boemice „Buoh všemohúcí": et hoc fuit factum in festo Pascae. Qui plebanus fuit per Boemos citatus ad d. archiepiscopum et ibidem incarceratus."

se jít už ani o krok dál. Co bylo, bylo nutným zlem, pro budoucnost však měla tomu být učiněna přítrž. Odtud všeobecný, principielní ráz statutu, zakazující vůbec lidový zpěv duchovní mimo čtyry písně. Synoda r. 1412 zakazuje zpěv písní znova a sice summárně („runtelli et cantilenae“).[1])

Obtížnější jest odpověď na otázku, vztahuje-li se zákaz synody z r. 1406 jen na zpěv kostelní, neb na lidový zpěv duchovní vůbec, i mimo kostel. Zde zase tato druhá možnost jest přirozenější. V statutu totiž nemluví se nikde o zpěvu v kostele, nýbrž o zpěvu lidu vůbec. Není dobře myslitelno, že by úřední výnos mohl býti tak nejasný, že by opomenul připomenout vlastně to nejdůležitější: že jde o zpěv v kostele. Uvidíme, že zprávy historické mluví jen o dvou písních („Hospodine, pomiluj ny“ a „Buoh všemohúcí“), že se zpívaly v kostele; není důvodu předpokládat to i o dvou dalších povolených písních. Konečně důvodem pro všeobecnou platnost zákazu, i mimo kostel, jest píseň „Jesu Kriste, štědrý kněže“.

Tato píseň, jež se zde povoluje, má zvláštní osudy: roku 1406 uznána synodou za dobrou pro lid; roku 1409, jak praví Hus, kdo ji v Betlémě zpíval, byl pokládán za kacíře;[2]) r. 1410 zaznamenává ji zase mnich Vyšebrodský, že to jest „stará pieseň a dobrá, od niežto sú odpuščenie“.[3]) Tento rozpor vykládal se tím, že jsou dva texty písně, starší a mladší; tento, prý Husův a tudíž kacířský, byl zakazován, onen dovolen. K tomu třeba připomenout, že obě strany, synoda i Hus, užívají pouze slov „Jesu Kriste, štědrý kněže“, nikde však se nerozlišují texty, že by jeden byl dobrý a druhý zlý, nýbrž píseň se vždy s tímto všeobecným začátkem někdy povoluje a někdy zakazuje. Avšak výklad ten spočíval hlavně na předpokladu, že mladší text této písně jest dílo Husovo. Nemohu se zde obírat touto otázkou, jež náleží v dějiny husitské písně, avšak tento druhý text Husův není. Husitský kancionál Jistebnický udává, co složil Hus, tuto píseň však mu nepřičítá. To souhlasí s celou řadou jiných okolností. Není vůbec nejmenšího důvodu klást mladší text před léta 1417—1419. Kacířská píseň Husova z doby před r. 1409 jest vůbec nemyslitelna. Tím si vysvětlíme, proč nikdo texty tehdy nerozlišuje: poněvadž byl asi jen jeden, druhý přišel později. Zákaz z r. 1409 nemohl se tedy týkat písně samé, neboť po r. 1410 byla už zase dobrá i s odpustky, a také

[1]) Höfler, Concilia Pragensia str. 56.

[2]) Sebrané spisy II, 132.

[3]) Viz str. 251, pozn. 4.

ne textu nového, neboť se texty nikde nerozlišují a pravděpodobně dvou textů vůbec nebylo. Avšak synoda z r. 1406 dovoluje píseň jen zpívat, ne v kostele. Hus pak sám připomíná, že se zpívala v kostele, v Betlemské kapli, proto to církev zakázala. Nezakázala však tím píseň, proto Vyšebrodskému mnichu je to zase dobrá píseň, dokonce spojená s odpustky, avšak zpívání jí v kostele nebylo dobré, protože zpívání lidových písní v kostele vůbec nebylo dobré v očích tehdejšího katolického kněžstva. Zákaz z roku 1409 netýkal se tedy karakteru písně, nýbrž místa jejího provádění. Že synoda r. 1406 zakazuje duchovní píseň lidovou vůbec, i mimo kostel, není tehdy nic neobyčejného. Mohla-li církev zakazovat lidu, aby nečetl bibli ve svém jazyku, mohla mu i zakazovat zpívat nábožné písně.

Všechny zprávy, jež se nám zachovaly o lidovém zpěvu v kostele, uvádějí dvě písně: „Hospodine, pomiluj ny" a „Buoh všemohúcí". Kdyby se nám zachovala jedna neb dvě zprávy, neznamenalo by to nic. Máme však zpráv několik a všechny jen o těchto dvou písních. Z toho můžeme s největší pravděpodobností soudit, že se jiné písně v kostele nezpívaly, neboť zde lze sotva připustit, že by náhodou se nám zachovaly jen zprávy o těchto dvou písních a náhodou o ostatních všechny že by se byly ztratily. Souhlasnost zpráv odpovídá patrně skutečnému stavu věci. Tato pravděpodobnost sesiluje se tím, co řečeno bylo nahoře o „Jesu Kriste, štědrý kněže", jež se v kostele zpívat nesměla. Šlo by tedy vlastně jen o „Svatý Václave", o jehož zpěvu v kostele však nic neslyšíme.

Proč asi církev, zásadně se vzpírající lidovému zpěvu, připustila dvě české písně do kostela? Na to nám odpovídají naše prameny i analogie s cizinou. Dvě české lidové písně kostelní doby předhusitské jsou dvě výjimky, jež potvrzují pravidlo, že lid v kostele zpívat nesměl.

Lidové písně, u nás i jinde, vznikly z potřeby lidu prosit boha o nějaké dobrodiní. Nejstarší písně jsou tedy *písně prosebné*,[1]) k nimž nutno připočísti již prvotní „krleš" a tropus i píseň „Hospodine, pomiluj ny". Tím již jest řečeno, že jsou povahy neliturgické, neboť liturgie křesťanská podobně jako liturgie jiných vyznání jest na prvním místě liturgií obětní. Lid zpíval „krleš", tropus nebo nejstarší píseň vždy mimo kostel, aspoň o zpěvu v kostele nemáme ani u nás, ani v Německu (jinde lidového zpěvu tehdy nebylo) žádných zpráv. Lidový

---

[1]) Viz o tom nahoře slova sv. Bernarda (str. 238) o vzniku německých tropů: „cantica . . ., quibus ad singula quaeque miracula referrent gratias deo."

zpěv duchovní vůbec nevznikl z motivů kostelních, nýbrž *státních*. Všechny zprávy o něm u nás i v cizině až do polovice 13. století týkají se dvou momentů státních a národních: vlády knížecí a války. Lid zpíval vždy při volbě, uvítání nebo nastolení knížete (podle toho pak i jiných vysokých hodnostářů, ovšem i biskupů) nebo před zahájením boje s nepřítelem.[1]) V prvním případě prosil lid boha za šťastnou vládu nového knížete, v druhém za šťastný výsledek boje. Tento politický, světský motiv našich lidových písní vidíme dobře na textu písní „Hospodine, pomiluj ny“ i „Svatý Václave“. Tato druhá píseň vznikla v nouzi českého národa a prodchnuta jest celá tímto necírkevním, národním duchem. „Hospodine, pomiluj ny“ udržela si svůj státní karakter až do 14. století. Když Karel IV. pořizoval nový řád *korunovační*, ustanovil, aby obřad slavnostní zakončen byl zapěním lidové písně „Hospodine, pomiluj ny“.[2]) Jakožto součástka korunovace dostala se tedy naše nejstarší píseň do kostela, proti čemuž nemohla církev ničeho namítat. Státní karakter této písně působil asi i na arcibiskupy Pražské i suffragany, že podporovali zpěv této písně: biskup Litomyšlský Albert ze Šternberka nadal ji odpustky r. 1375, arcibiskup Pražský Zbyněk Zajíc z Hasenburka r. 1405.[3])

Prosebný karakter prvních lidových zpěvů duchovních vedl dále k jich užití při prosebných *processích*. Bylo přirozeno, že naučil-li se lid prosit boha zpěvem ve věcech veřejných, že užil toho i ve věcech soukromých. Z celé liturgie pak nejvíce tomu odpovídají právě processí. Processí jsou různého druhu: vlastní prosebná processí neliturgická konala se a dosud konají mimo kostel (o svatém Marku, o křížových dnech), liturgická processí jsou součástkou bohoslužby a konají se v kostele, třebas se někdy rozšiřují i v průvod mimo kostel (o božím těle). Lid nejprve zpíval svou primitivní píseň při processích prvního druhu (z Německa máme o tom zprávy),[4]) zvláště při processích poutních. Jakmile pak si zvykl při processí zpívat, zpíva i při liturgickém processí. Tím dostala se lidová píseň jinou stranou do kostela. Že byl pochod ten takový, jak byl vylíčen, dokazují prameny i ta okolnost, že lid si netvořil k těmto processím nové písně, nýbrž zpíval stále jen „Hospodine, pomiluj ny“. To byla jeho obvyklá

---

[1]) Viz doklady na str. 245.

[2]) Řád korunování krále českého, Výbor I, 598.

[3]) Brandl, Codex Moraviae XII, 557.

[4]) Bäumker II, 13. U nás v 14. století účastnil se lid horlivě též process na odvrácení moru, při čemž odpovídal na letanie a modlil se Otčenáš Menčík Několik statutů a nařízení arcibiskupů Pražských, v Praze 1882, str. 15).

prosebná píseň, v níž prosil boha za všechno, čeho si mohl přát: věčnou spásu a šťastný život na zemi. Neměl interess tvořit nové písně. Liturgická processí konala se ve středověku velmi hojně, skoro každý větší svátek měl své processí.[1]) Tím stalo se, že „Hospodine, pomiluj ny" zpívalo se v kostele dosti často. Zapamatujme si však, že to bylo vždy jen v neděli nebo svátek. V druhé polovici 13. století byla naše píseň již obvyklou součástí processí[2]) a zůstala jí po celé 14. století až do bouří husitských. Na konci 14. století její obliba při processích snad ještě vzrostla, nikdy však přece nezpívala se ve všední dny.[3])

Poznali jsme již, jak úzce souvisejí liturgická processí středověká a tehdejší *dramatické hry*. Ze všech hlavních processí vyvinuly se zenáhla útvary dramatické. To nezůstalo bez vlivu na užití lidové písně. Lid svého práva nerad se zříká; zvykl-li si jednou při processí zpívat, stál na svém zvykovém právu, ať už se z processí stalo cokoli. V Německu již v 13. století zpíval lid při velikonočních hrách píseň „Christ ist erstanden". U nás teprve ve 14. století objevuje se nová píseň „Buoh všemohúcí" jako součástka velikonočních her, s nimiž se dostala též do kostela.[4]) Když potom lidové hry velikonoční byly z kostela vypuzeny, zůstalo lidu přece právo, zpívat „Buoh všemohúcí" v kostele při processí o vzkříšení.[5]) Zdá se, že tak tomu bylo i dříve v 13. století, kdy se však při tomto processí o vzkříšení zpívala snad také jen píseň „Hospodine, pomiluj ny". Teprve zvláštní karakter velikonočních her vytvořil si *výpravnou píseň* „Buoh všemohúcí", jež sice také obsahuje některé prosby, avšak přece hlavní její úlohou jest vylíčit z mrtvých vstání Kristovo. Tento zvláštní karakter objevuje se i při písni „Jesu Kriste, štědrý kněže", jež vznikla asi vlivem rostoucího kultu božího těla a zpívala se snad mimo kostel při processí o božím těle.

---

[1]) Viz str. 71.

[2]) FRB II, 319: „hymnum a S. Adalberto editum . . . populus singulis diebus dominicis et aliis festivitatibus ad processionem cantat".

[3]) Traktát Jana z Holešova o „Hospodine, pomiluj ny" (str. 242): „continue in synodis Pragensibus archiepiscopus precepit per suos, quatenus idem canticum singulis dominicis et festis precipue populus in parochiis diocesis sue cantet in ecclesiis, sicut et fit, in circuitu in missa et ante predicaciones ex hoc precepto et ex antiqua et laudabili consuetudine."

[4]) Viz na str. 205.

[5]) Tomek, Dějepis m. Prahy III, 441.

V Německu šel tento vývoj ještě dále,[1]) ovšem až v 15. století, kdy u nás byl přetržen novými poměry. Do rozličných her dostaly se v 15. století různé písně i mimo „Christ ist erstanden“, zejména do her vánočních; o svatodušní hře zpíval lid starou „Nun bitten wir den heiligen geist“.[2]) Jak jsme na svém místě poznali, byly podstatnou součástkou her sekvence, především „Victimae paschali laudes“, jež se prokládaly různými zpěvy, v 15. století v Německu i lidovými písněmi. Z této míchanice sekvence a písně vznikla ustrnulina, jež se potom přenášela jako celek i tam, kde se měla zpívat jen sekvence, ano i do samé mše.[3]) U nás bral se vývoj písně lidové v 15. století zcela jinou cestou.

Konečně třeba se ještě zmínit o novém užití obou našich písní v kostele. Zpívány totiž někdy i *před kázáním a po něm*. Kázání bylo živlem ještě neliturgičtějším než processí, spojit je s písní lidovou nečinilo tedy asi velkých obtíží. Zajímavo však jest, že užito bylo k tomu právě jen těch dvou písní, které už z jiných důvodů nabyly v kostele domovského práva, státní „Hospodine, pomiluj ny“ a velikonoční „Buoh všemohúcí“, dále že se to stalo až v druhé polovici 14. století, tedy kdy již nové proudy se hlásily k životu a kdy starší vývoj uvedení obou písní do kostela byl ukončen, a konečně že se to stalo při obou písních z důvodů zvláštních, výjimečných.

„Hospodine, pomiluj ny“, domnělé dílo sv. Vojtěcha, bylo chloubou řádu benediktinského, především kláštera Břevnovského, založeného právě sv. Vojtěchem. Mniši Břevnovští domnívali se míti k písni svého zakladatele zvláštní právo a osobovali si znalost nejlepšího znění této písně.[4]) V řádové ješitnosti horlivě se snažili o její rozšíření a zaváděli ji tedy při kázání,[5]) proti čemuž asi církev neměla námitek. Zajímavo však jest, že jediné zachované kázání s prastarou naší písní na konci jest právě kázání na den sv. Marka, tedy v den

[1]) Milschack G., Die Oster- und Passionsspiele, Wolfenbüttel 1880.

[2]) Bäumker II, 10—11.

[3]) Bäumker II, 11–12. Nejzajímavější v té věci jest školní řád Crailsheimský z r. 1480: „It. circa alia festa resurreccionis, ascensionis et corporis Christi habentur plures canciones convenientes cum sequenciis, videlicet in sequenciam „Victime pascali laudes“ „Christ ist erstanden“ circa quoslibet duos versus ... regulariter fit“ atd.

[4]) Viz o traktátu Břevnovského mnicha na str. 242.

[5]) Viz citát z téhož traktátu na str. 262, pozn. 3.

známého processí prosebného.[1]) „Buoh všemohúcí“ ujalo se při kázání až vlivem Waldhausera a Miliče, tedy živlů již novým duchem prodchnutých, proto zde nebudeme se o tom šířit. Stačí poznamenat, že tito předchůdcové reformace viděli již v písni kostelní znamenitý prostředek paedagogický k poučení lidu v zásadách mravních i k probuzení pravé zbožnosti. Poněvadž však nová píseň nebyla by bývala do kostela připuštěna, užili té písně, jež se jim nejlépe hodila, „Buoh všemohúcí“.[2])

Tím jsme vyčerpali všechny případy, kdy bylo dovoleno naše dvě české písně duchovní zpívat v kostele: „Hospodine, pomiluj ny“ při slavnostech státních, processích a při kázání, „Buoh všemohúcí“ při velikonočních hrách a processích i při kázání. Tato výjimečnost, již jsme prokázali analogicky i v Německu a již nalézáme i v Polsku[3]), jest nejlepším důkazem zásadního odporu církve proti lidovému zpěvu v kostele. Objevila-li se v kostele mimo tyto dvě písně nějaká píseň nová, třetí, neb bylo-li užito některé z těchto dvou písní také při jiné příležitosti (o obou případech netřeba pochybovat, že se leckde události), bylo to nezákonné, bylo to vždy něco, co nemělo být, bylo to porušení kázně stejně trestuhodné jako porušení zpěvu liturgického.[4]) Čím lépe byl kostel spravován, tím hůře bylo pro lidovou píseň duchovní; vnikla-li některá do zapověděné říše kostelního zpěvu, byla odtud nejbližší synodou neb ještě spíše visitací vyloučena. V takových poměrech se jí dařit nemohlo.

Skutečný kostelní zpěv lidový byl by vznikl teprve tehdy, kdyby byl lid směl tvořit písně nové a zpívat je *při mši*. Že první bylo nadobro zakázáno, o tom nikdo nepochybuje. Bäumker však, Konrád a jiní uvádějí, že lid zpíval i při mši, třebas, jak sám Bäumker doznává,[5]) z pramenů toho dovodit nelze. Již to by stačilo, abychom to odmítli. Máme však i důvody proti tomu. Především jest vylou-

[1]) Rkp. univ. knih. X G 11, f. 315b; na konec latinského kázání se praví: „buď božie milost v nás! Hospodine, pomiluj ny, Jesu Kriste, pomiluj ny atd.“ (srv. Hanuš, Malý Výbor str. 66).

[2]) V Mohuči zpívala se na konci 15. století (1491) též „Christ ist erstanden“ před kázáním a po něm, avšak jen od neděle po velikonoci do nanebevstoupení Páně.

[3]) V 15. stol. dostalo se do kostela v Polsku 8 písní, každá však s přesným vymezením, kdy se smí zpívat.

[4]) Synoda r. 1412 zakazuje rovnocenně kněžím dovolit v kostele zpívat „runtellos et cantilenas“ i měnit liturgické zpěvy naproti předpisům Pražské rubriky (Höfler, Concilia Prag. str. 56).

[5]) Bäumker II, 33 připouští zpěv „beim Leseamte“, tedy tiché mši.

čeno, že by byl lid zpíval při slavné mši zpívané, neboť tato mše byla liturgickým zpěvem tak vyplněna, že tu nebylo pro lidový zpěv ani místa.[1]) V době nejstarší pak u nás vůbec žádné jiné mše než zpívané nebylo,[2]) teprve později se objevuje *tichá mše*, při níž byl by mohl lid zpívat (tak tomu jest ostatně dosud, že lid zpívá jen při obyčejné a ne slavné mši). Avšak ani při tiché mši lid nezpíval. Tyto tiché mše sloužily se obyčejně současně s hlavní mší zpívanou, nemohl tedy obojí zpěv kollidovat. Proti lidovému zpěvu při takové mši byl dále názor tehdejší církve, jenž viděl v lidové písni hned náhradu za zpěv liturgický;[3]) v očích tehdejšího kněze mše, při níž by lid zpíval sloky písně, nebyla by tichá mše, nýbrž zpívaná, avšak českým zpěvem lidovým na místě latinského liturgického, což i dnes bylo by nemožno. Stanovisko dnešní, že lidový zpěv při mši není součástkou liturgie, nýbrž něco mimo ni, a že tudíž neporušuje karakter latinské liturgie, nebylo ve 14. století známo ani možno, kdy zpěv byl hlavním sloupem liturgie. Proto mše s českým zpěvem lidovým byla by předhusitskému knězi věcí tak hroznou, asi jako mše sloužená vůbec po česku, bez církevní latiny. Viděli jsme mimo to, že všechny zprávy o lidovém zpěvu kostelním mluvily o svátcích, a sice právě o největších svátcích (božích hodech a p.), kterážto zřetelnost pramenů dokazuje, že lid ve všední dny nesměl zpívat; tedy nezpíval při tiché mši, jež se sloužila pravidelně ve všední dny, nýbrž při processích, konaných skutečně jen o největších svátcích. Konečně stačí pohlédnout na př. do německých kancionálů: Vehe ve svém kancionálu z r. 1537 (nejstarším německém katolickém kancionálu) má dvě rubriky písní, písně při processích (o božím těle, o sv. Marku a o křížových dnech) a písně před kázáním a po něm. Teprve Pražský německý kancionál z r. 1655 má rubriku: „unter dem ambt der heiligen messe“, jež obsahuje celých — osm písní. Jest tedy hypothesa Bäumkerova o lidovém zpěvu při tiché mši doby předreformační zcela beze všeho základu nejen v pramenech, nýbrž i v pouhé možnosti.

Byl tedy lidový zpěv kostelní v době předhusitské minimální, nebo podle naší dnešní představy lépe řečeno: nebylo ho. Tím si

---

[1]) Srv. str. 56.

[2]) Srv. str. 16.

[3]) Viz usnesení synody Zvěřínské z r. 1492 a Vratislavské z r. 1592 na str. 266; na př. v druhém se praví, aby se vypustily německé písně, tak aby se zase latinsky zpívalo „totum officium“, jako by při lidovém zpěvu officium nebylo celé.

vysvětlíme velmi důležitou okolnost, jež dosud ušla vůbec pozornosti českých hymnologů. Zapomnělo se totiž na *národnostní* stránku této otázky. Mluví-li se o lidovém zpěvu kostelním v době předhusitské, mlčky se předpokládá, že se zpívalo po česku. Konrád vypočítává skoro půl sta českých písní té doby, ani slovem však se nezmiňuje, jak vypadal zpěv českých Němců tehdejších, ač nemůže být sporu, že by to byla pro nás věc svrchovaně důležitá. To však neodpovídá nijak národnostnímu stavu zvláště měst českých 14. století. Nehledě k dosti četným příslušníkům románských národů v Praze, byla města naše prostoupena živlem německým tak, že většinou Němci měli, ne-li číselnou, tedy aspoň vlivnou převahu. A i tam, kde byli Čechové v majoritě, znamenala minorita německá velmi mnoho. Z toho plyne nutný důsledek: byl-li skutečný lidový zpěv kostelní v době předhusitské, pak musil být nejen český, nýbrž také německý. Byl-li pak zpěv německý, musily se nám zachovat též německé písně neb aspoň zprávy o nich a za druhé musily nastat spory o národnostní karakter kostelů v městech smíšených.

Skutečnost nás však poučuje o pravém opaku toho všeho, co by bylo musilo nastat, kdyby lid byl v kostele zpíval své písně. Předně neznáme *ani jediné německé písně*, jež by se byla zpívala v našich kostelích ve 14. století, a nemáme o zpěvu takové písně vůbec žádných zpráv. Sám Wolkan, jejž jistě nebude nikdo vinit z nepřátelství k českým Němcům, zná nejstarší vánoční píseň německou v Čechách až z konce 15. století a pro dobu starší dovede jen jmenovat tři texty, jež jsou překladem nebo parafrásí zpěvů latinských, jež jsou však básně, k zpěvu neurčené, a i to až z 15. věku.[1]) A když se v Kolíně vyskytuje pobožné bratrstvo německé („Bruderschaft unserer lieben frauen"), víme o něm zase všechno možné, i to, že chodili jeho členové do kostela v hedvábném rouše,[2]) avšak o zpěvu jich neslyšíme ničeho. Ztratily se i při německých písních všechny rukopisy i všechny zmínky o lidovém zpěvu kostelním jako při zpěvu českém zase náhodou? Může se náhoda opakovat tak houževnatě? Kdyby zde důkaz „ex silentio" neplatil, pak by naše historie té doby nebyla leč komedie plná omylů.

Neměli-li Němci u nás v době předhusitské žádných písní, jež by směli zpívat v kostele, jak si vysvětlíme, že Čechové měli aspoň

[1]) Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen str. 218: „Mariensequenz" z Vyšebrodského rkp. č. 15 (snad už ze 14. věku) je parafráse „Ave praeclara maris stella", dále jedno „Ave Maria" a překlad sekvence „Stabat mater".

[2]) Vávra, Dějiny král. m. Kolína str. 48.

dvě? I tomu porozumíme velmi dobře podle toho, co jsme řekli o vzniku i vniknutí do kostela obou těch písní. Čeština vždy byla jazykem officielním, státní píseň „Hospodine, pomiluj ny“ zpívána proto po česku. Nejlepším toho důkazem jest nahoře zmíněný korunovační řád Karla IV., jenž nařídil zpívat po česku „Hospodine, pomiluj ny“ na konci korunovace, o nějaké však písni pro německý lid se ani nezmiňuje. Tím byli Němci zkráceni o jednu píseň. Druhá naše píseň kostelní „Buoh všemohúcí“ vznikla z velikonočních her podobně jako německá „Christ ist erstanden“. Kde bylo obyvatelstvo smíšené, byla nižší vrstva pravidelně česká. Velikonoční hra svými mluvenými „rykmy“ vedle latinského zpěvu dávala hře národnostní příslušnost, jíž se řídil i zpěv lidu na konci („Buoh všemohúcí“). Vtipní žáci hry provozující záhy postřehli, oč bylo asi české obecenstvo vděčnější než pyšní němečtí měšťané, proto hry v smíšeném městě dávány asi raději po česku a též lid při nich po česku zpíval. Smíšeným územím byla však skoro všechna tehdejší města i blízko hranic ležící, ježto „uzavřené území“ vzniklo teprve v době husitské, kdy Němci utíkali z měst husitských v pohraničná města katolická. Tím si tedy vysvětlíme zcela přirozeně, proč Čechové měli dvě kostelní písně a Němci žádnou.

Tyto dvě české písně znenáhla ustrnuly v představě tehdejšího kleru v součástku zpěvu kostelního, stářím utvrzenou a neškodnou. Kněží, když původ obou písní vymizel dávno z paměti lidské, neviděli v nich asi něco zvláště lidového, nýbrž prostě písně, jež se směly při té a té příležitosti zpívat, a sice po česku. Že tomu tak bylo, ukazuje nejlépe píseň „Buoh všemohúcí“. Němci měli svou starou píseň „Christ ist erstanden“, jež jest starší než naše a v Německu se dostala s velikonočními hrami do kostela právě jako naše, a přece ji u nás aspoň v smíšených městech, na př. v Praze, nezpívali, což zase lze vysvětliti jen tím, že ji zpívat nesměli. Jen tím si vysvětlíme, že i Waldhauser, rodem Němec, ve svých kázáních německy konaných uvádí vždy po česku „Buoh všemohúcí“ [1]) a nikdy ne „Christ ist erstanden“. Z toho patrno, že po německém kázání posluchači zpívali — česky. Waldhauser jistě shromáždil kolem sebe slušný počet německých posluchačů. Nezpívala-li se ani v tomto případě v Praze německá píseň, pak možno říci, že se vůbec nikdy nezpívalo v tehdejších Pražských kostelích po německu. Vidíme tedy, že i pro německé kněze byly naše dvě písně české faktem, jejž vzali prostě

[1]) H. Hrubý, České postilly, v Praze 1901, str. 3.

na vědomí a na němž se nemělo ničeho měnit. K tomu lze připojit zajímavou poznámku: prameny mluví o zpívání německých písní v kostele ve 14. století (ve smyslu nahoře vylíčeném) jen v Bavorsku a ve Slezsku,[1]) tedy v sousedství Čech. Poněvadž pak mezi Bavorskem a Slezskem nebylo přímého spojení, nýbrž prostředníkem mezi nimi mohly být jen Čechy, zdá se, že zvláště naše píseň „Hospodine, pomiluj ny“ působila i na sousední Němce a učila je užívat některých písní aspoň výjimečně v kostele.

Kdyby byli Němci i Češi zpívali v kostele lidové písně, byly by nutně vznikly mezi nimi *národnostní třenice*, neboť lidovým zpěvem podobně jako kázáním nabývá každý kostel ihned svého národnostního karakteru. Víme o národnostních bojích na radnici, na universitě i jinde, neslyšíme však o takových bojích v kostelích a o kostely. A zde přece pouhá praxe byla by spory vyvolala nejdříve. Vzpomeňme pak, že to bylo v době, kdy pojem rovnoprávnosti národní byla absurdnost, kdy nebylo možno žádné národnostní vyrovnání ani rozřešení sporu jazykovými nařízeními. Lidovým zpěvem byla by byla vyvolána usurpace kostelů od jedné neb druhé strany. Jakmile se začalo horlivěji kázat, hned tu byly spory o jazyk, objevují se zvláštní české kaple určené k pilnějšímu kázání jazykem českým, především kaple Božího těla a kaple Betlemská. Zakladatel této (1391) mluví v zakládací listině obšírně o českém kázání, o českém zpěvu se ani nezmiňuje.[2]) Jistě by byl popřál také jemu útulku v kapli, kdyby toho bylo třeba, to jest kdyby takového zpěvu bylo. Tak ale po celé 14. století neslyšíme o žádném českém nebo německém kostele v Praze. Všechny byly katolické, s liturgickým zpěvem latinským, pro obě strany stejně nesrozumitelným a tudíž rovnoprávným. Jakmile pak husité zavedli do kostela lidový zpěv, musili hned r. 1420 vykázat Němcům svého vyznání zvláštní kostel, odkudž se teprve datuje národnostní dělení kostelů. Řídkým výjimkám českého zpěvu se i Němci podrobili. Pokusil-li se někdo sáhnout na tento tradicí posvěcený zpěv, byl trestán; i když se však pokusil (r. 1399 v Týně chtěl farář překazit zpěv písně „Buoh všemohúcí“), nikdy nechtěl nahradit český zpěv německým, nýbrž jen český zpěv odstranit.[3]) Zdá se, že tu nepůsobila jenom národnostní nevraživost německých kněží, nýbrž i přílišná jich horlivost o církevní latinu.

[1]) Koch, Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesanges, Stuttgart 1866, I, 196.

[2]) Tomek, Děje university Pražské I, 113.

[3]) Viz nahoře na str. 258.

Nesměl-li lid zpívat v kostele, sotva se mohl vyvinout lidový duchovní zpěv *v domácnosti*. Již to, že se nám o pobožném zpěvu lidu doma nezachovalo ani jediné zprávy, ač na př. o zpívání světském nalezli jsme tolik různých zpráv,[1]) ukazuje, že ho asi nebylo. To jest také přirozeno, ne-li nutno, z důvodů psychologických. Píseň kostelní jest pravá forma písně duchovní; lid musil se naučit v kostele zpívat a oblíbit si tu zpěv tak, že jej vynesl i ven z kostela a přinesl jej domů. Tento interess lidu na pobožném zpěvu vzbudila však až reformace hojným pěstěním lidového zpěvu kostelního. Před tím lid nemohl mít interess na písni nábožné, nesměl-li ji ani zpívat tam, kde byla vlastně jedině na místě: v kostele. Proto zpíval doma raději písně světské, milostné, taneční i jiné, neboť pro ně byla domácnost vhodnou půdou a krčma i tanec náležitou školou. Lid mimo to zpívá pravidelně jen tenkrát, smí-li ne-li volně tvořit, tedy aspoň podle svého zdání měnit písně. To ovšem při čtyrech písních předhusitských nebylo možno. Kostelní zpěv jest tedy prius, teprve potom mohl se dostavit interess zpívat pobožné písně doma.

Bylo by anachronismem, kdybychom zálibu doby reformační přenášeli do doby předhusitské a viděli v ní něco přirozeného, co v lidu vždy bylo, a ne něco kostelem uměle vypěstovaného. V době předhusitské stačila lidu *modlitba,* která však se neodříkávala jako dnes, nýbrž recitovala na způsob žalmů, což bylo tedy též jakýmsi zpěvem. Štítný uvádí pění „viery“ před a po spaní večer a ráno.[2]) Podobně se asi „pěl“ i Otčenáš. Avšak i to nebylo asi pravidlem. Tehdejší lid nedovedl se ani dobře modlit, neboť statuta Pražských synod po celé 14. století až do jeho konce nařizují kněžím, aby se starali o nápravu, aby lid znal aspoň „Otčenáš“.[3]) Tato netečnost, v reformační době prostě nemožná, jistě nepřispěla k rozšíření písně v lidu. To dokazuje i způsob, jímž lid zpíval na konci 14. století „Hospodine, pomiluj ny“. Ovšem zde některé archaismy lid mátly, přece však nedbalost, s níž lid píseň zpíval a celý smysl textu spletl, ukazuje, že mu na obsahu písně mnoho nezáleželo, nýbrž že ji odbýval tak jako kněží své latinské zpěvy.[4]) Zpíval místo „všeho mira“ nesmyslné „vyšieho mira“, místo „ty spase“ jak se komu uzdálo: buď „i spaseš“, nebo „en spaseš“, „i spasaž“, „i spasal“ a p. Mnich Břevnovský, který tento nešvar ve svém traktátu kárá, dobře praví,

[1]) Viz na str. 232.
[2]) Knihy naučení křesťanského, v Praze 1873, 184.
[3]) Höfler, Concilia Pragensia str. 3, 5, 28.
[4]) Viz str. 83.

že při tom ani zpívající nevěděl, co vlastně zpívá, ani poslouchající mu nerozuměl, čímž prý se děje i křivda autoru (sv. Vojtěchu) i škoda lidu, ježto chybně zpívanou písní na bohu ničeho nedosáhneme, ani ne odpustků, které byly dány ne zkomolené, nýbrž pravé písni sv. Vojtěcha. Aby to napravil, napsal mnich svůj spisek a žádal kněží, aby lid naučili dobře zpívat tuto píseň.[1]) To všechno jistě ukazuje nedostatečný interess lidu na písni nábožné v době předhusitské.

---

Výsledek dosavadních výkladů jest: z doby předhusitské máme čtyry české lidové písně duchovní, z nichž dvě byly písněmi kostelními. Jde ještě o to: jsou tyto čtyry písně nahodilé zbytky předhusitské písňové literatury nebo lid skutečně více písní neměl?

Především zase upozorním na cizinu. V Německu z lidových písní duchovních až do 14. století zachovaly se s notací jen dvě písně: „Christ ist erstanden" a „Nun bitten wir den heiligen geist" ; máme sice zprávy i o jiných písních, avšak ty se neuchovaly, takže nelze říci, byly-li to skutečně písně. Staří spisovatelé tropům také říkali „písně", ač to písně nejsou. Avšak i když tyto zmínky připojíme, dostaneme sotva 10 německých písní v té době.[2]) V Polsku nemáme v 14. století ani jediné, teprve v 15. století vznikají vlivem české písně husitské lidové duchovní písně polské.

Naproti tomu Konrád napočítal 38 lidových písní českých v této době, mimo to překlady hymnů, písně, jimiž jsou proloženy zpěvy rorátní, a konečně texty písní nenotovaných, dohromady dobře na dvě stě českých písní duchovních doby předhusitské. Již tento nepoměr musí vzbudit nedůvěru a jest divno, že nevzbudil ji právě v katolickém

---

[1]) Rkp. m. knih. Vratisl. č. 445, fol. 241a: „Prescripsi hoc canticum correcte et precise eisdem diccionibus et sillabis, quibus ipsum sanctus Adalbertus in principio eius composuit.... Corrigat in monasterio Brevnoviensi. Et bonum esset, quod hoc canticum secundum hunc textum sacerdotes in predicacionibus sicut Pater noster populo ad recte sciendum diebus festivis pronuncciarent et scolaribus in scolis sicut ympnus vel alius auctor ob amorem s. Adalberti, patroni nostri, legeretur".

[2]) Mimo dvě uvedené jsou to zvláště ještě: mariánská píseň, zpívaná v bitvě na Moravském poli r. 1278, dále dvě písně (spíše tropy), jež uvádí sv. Bernart ve 12. století, a tropus zpívaný r. 978 v Praze. Nečiníme-li rozdílu mezi tropem a písní, dostaneme do polovice 14. století jen 6 německých písní. Rozmnoží-li se jich počet dalším bádáním, daleko přes 10 asi nedojdeme.

knězi, jímž byl Konrád. Uniformovanost, jednotnost, katoličnost církve ve středověku byla chloubou tehdejší hierarchie. Všechny rozdíly národní, nemohly-li být zcela odstraněny, stlačeny byly aspoň v minimum. A uprostřed této církve mohl se objevit národ, který by na rozdíl od celého katolického světa měl tak bohatou písňovou literaturu? Probrav písně citované Konrádem podle jich zápisů a zpráv o nich, shledal jsem, že většina jeho písní pochází z 15. století, některé z 16., jiné dokonce až ze 17. věku. Našel-li někde (zvláště u Balbína) poznámku, že to jest píseň „stará", položil ji hned do 14. století.[1]) Tím se však potom stalo, že husitských písní v 15. století napočetl sotva deset, na důkaz, jak husitství zničilo rozkvět lidové písně duchovní u nás. Touto kritikou Konráda, jíž tu nebudu unavovat, dospěl jsem zase jen k čtyřem uvedeným našim písním.

Dohadovat se možnosti, kolik, kdy a jak se ztratilo písní z doby předhusitské, příčilo by se historické svědomitosti. Přece však jsou nápadné zjevy, jež se zdají nasvědčovat, že nás prameny poučují velmi úplně a svědomitě. Když se stanovily naše nejstarší písně, vzat obyčejně za základ známý nám zákaz písní z r. 1406. Abych provedl kontrollu tohoto zákazu, nedbal jsem ho a hledal po pramenech 14. století zmínky o tehdejších písních. Překvapujícím způsobem zjistil jsem pak právě ony čtyry písně, jež synoda z r. 1406 jmenuje „staré" na rozdíl od nových písní tehdy vzniklých. Tato shoda mezi prameny jinými a mezi zákazem synody nemůže být nahodilou, nýbrž dokazuje snad dosti přesvědčivě, že jiných písní u nás skutečně nebylo. Tomu odpovídá i srovnání s německými písněmi. „Hospodine, pomiluj ny" a „Svatý Václave" jsou naše zvláštní písně národní. „Buoh všemohúcí" však obsahem srovnává se s německou „Christ ist erstanden" a druhá německá píseň „Nun bitten wir den heiligen geist" dala přímo nápěv české písni „Jesu Kriste, štědrý kněže". Jest to vše náhoda? Může být náhodou, že se nám zacho-

[1]) Zvláště nedostatečna jest Konrádova *kritika rukopisů*, ač zde nutno si počínat s dvojnásobnou opatrností. Píseň byla zřídka kdy vepsána do rukopisu současně s ostatním textem; většinou tam byla připsána neb vlepena; v druhém případě může být zápis starší než rukopis, v prvním ovšem vždy mladší, jde však o to, o kolik mladší. Palaeograficky byl Konrád vyzbrojen velmi slabě. Položil na př. latinský kancionál Jistebnický (podle něho „starší") do začátku 15. století, ač na první pohled jest to rukopis až z druhé polovice tohoto století, o půl století mladší než domněle „mladší" rukopis husitský (srv. str. 6). Takovým omylem dostal Konrád pro 14. století hned asi 10 českých písní. Tak bylo i jinde. Konrád se ostatně o takové „maličkosti" nestaral, jemu nezáleželo mnoho ani na století, což teprve na nějakém desítiletí.

valy zprávy právě jen o písních, jež synoda r. 1406 jmenuje starými, a může být náhodou, že máme právě doklady vlivu obou německých písní, jež se tehdy v sousedství Čech zpívaly? Zajímavo též jest, že rukopis universitní knihovny XVII F 30, o němž bude řeč dále, má na fol. 96 skutečně tyto písně pohromadě, ač jiné veršované texty jsou po celém rukopise roztroušeny. Pojilo tedy něco tyto písně v celek už před r. 1406, neboť rukopis vznikl už kolem r. 1380. Tato jednotnost, ucelenost jednotlivých zpráv, v nichž necítíme žádné mezery, svědčí o jich úplnosti. Prameny mluví o tom jen, co tehdy skutečně bylo; že jest to méně, než někomu jest milo, za to nemohou ani prameny ani dějiny, nýbrž jen tendence, jež snižuje vědecké bádání k účelům nevědeckým. V době předhusitské měli jsme jen *čtyry lidové písně duchovní.*

Zbývá nám všimnout si zachovaných *českých textů*, jež se obyčejně pokládají za texty zpívaných tehdy písní. Zde máme co činit s nahoře uvedenou literárně-historickou tradicí. Naši literární historikové spolehli se příliš na sebe a určovali, co jest píseň a co není, podle svého zdání; obyčejně rýmovaná duchovní báseň lyrická nazvána vždy „píseň". Uvidíme však, že to vedlo k osudným omylům. V té věci mělo být historikovi hudby ponecháno rozhodné slovo, neboť jen on může říci, co vůbec lze zpívat, a za druhé, co se tehdy mohlo zpívat. Literární historikové však v určování takových textů počínali si velmi libovolně, ač přece byli mezi nimi někteří dobří hudebníci. Nechci ani uvádět poznámku Hankovu, jenž při písni „Tajná žalost" z pergamenového rukopisu 14. století napsal, že jest to snad — arie z nějaké staré opery.[1]) To jest ovšem případ nad všechnu slušnost křiklavý; avšak určování jiných literárních historiků pro historika hudby věci znalého jest neméně křiklavo,[2]) jenom že nenaráží na věci známé každému laiku v dějinách hudby. Zapomnělo se na staré přísloví, vždy platné, že papír mnoho snese. Stačilo nalézt někde na deskách rukopisu několik pobožných veršíčků, a už se tomu řeklo píseň. Avšak z papíru do úst lidu jest cesta dlouhá, někdy vůbec nemá konce. Zde nutno ptát se v každém případě zvláště, mohl-li se ten a ten text vůbec zpívat, a mohl-li, byla-li to píseň a jaká

[1]) ČČM 1829, 81. Že to nebyl chvilkový nápad Hankův, ukazuje Čelakovský, jenž r. 1823, tedy 6 let před vydáním Hankovým psal Kamarýtovi (Sebrané listy str. 129), že „Hanka našel zlomek z opery české z 13. neb 14. věku".

[2]) J. Jireček (Hymnologie str. 85) uvádí mezi písněmi „Zdráva panno Maria," jež však jest pouhá *prosa* s několika málo verši na konci.

a p. Ne že by text byl neklamnou známkou, jak vypadala melodie, avšak o možnosti a formě nápěvu nás přece poučí.

Především musíme vyloučit z několika důvodů dva druhy českých textů 14. věku: překlady liturgických zpěvů a modlitby. Ze 14. století známe dosti mnoho překladů různých textů liturgických. Domnění, že se od lidu zpívaly, svou písňovou formou mohly vzbudit ovšem jen *překlady hymnů a sekvencí*. Někteří literární historikové, též Konrád, viděli v nich první útvar zpěvu národního. Jest to zdánlivě přirozeno: latinský text se nejprve glossoval, potom se glossy spojovaly v celý hymnus (píseň), konečně podle vzoru hymnů se tvořily písně nové, české. Jen škoda, že prameny mají obrácenou chronologii, jež to celé zvrátí: máme původní českou píseň už ve 12. století, většina glossovaných překladů jest však až z 15. století.[1]) Tento výklad překvapuje však i jinak opět zvláště u katolického kněze Konráda, neboť kdyby i rukopisy chronologicky souhlasily, byl by to výklad nemožný. Hymny a sekvence jsou *zpěvy liturgické*, podstatné součástky liturgie, zpívané o nešporách i při mši. Zpěv jich po česku byla by stejná vzpoura proti církevní latině jako kdyby byl kněz zpíval jiný liturgický zpěv neb snad celou mši po česku. Nedovolila-li církev lidu zpívat vlastní jeho písně, nedovolila mu jistě užiti zpěvů liturgických, jež byly autoritou církve prohlášeny za nedotknutelny. V poslední době objeven byl dokonce překlad nešporního liturgického officia ze 14. století.[2]) Kdyby existence překladů hymnů a sekvencí dokazovala jich zpěv, dokazoval by tento překlad, že se u nás konala liturgie po česku. Kdo by si to však troufal tvrdit? Tato nemožnost se stupňuje hudební povahou hymnů: liturgický karakter jich nápěvu dovoloval jich zpěv jen vycvičeným zpěvákům kostelním, lid by byl nemohl zpívat hromadně gregoriánský chorál. Byl by tedy překlad těchto liturgických zpěvů jen pro kněží a žáky, z nich by však jistě žádný nesměl a také jistě by ani nechtěl zpívat je po česku. Třetí důvod, že se tyto překlady nezpívaly, plyne z nich samých. Překlady mají totiž metrum tak změněné, že se nápěvem latinského originálu zpívat vůbec nemohly; srv. na př. hned první sloku známé sekvence:

| | |
|---|---|
| Stabat mater dolorosa,<br>juxta crucem lacrimosa,<br>dum pendebat filius. | Stáše matka božie žalostiecí<br>podle kříže a slzécí,<br>kdyžto syn její vyséše.[3]) |

[1]) Srv. rukopisy univ. knih. XI D 1 a XVII F 20.
[2]) Flajšhans, Z knihovny Strahovské, ČČM 1900, 325—9.
[3]) Z rukopisu univ. knih. XVII A 18 Konrád I, příl. liter. č. 8.

Jak by se mohl zpívat český verš „Jehož země, moře i povětřie“ podle latinského „Quem terra, pontus, aethera“?[1]) Třetí sloka téhož hymnu pak začíná veršem „Slavná matko toho daru“, tedy o dvě slabiky kratším než první. Tím pak, že překlady hymnů a sekvencí nebyly určeny k zpěvu, si dobře vysvětlíme, proč ani jeden z nich není notován a proč se nám o žádném z nich nezachovala zpráva, že se zpíval.

Překlady těchto liturgických zpěvů měly účel zcela jiný než zpěvní. Na prvním místě byl to prostředek *paedagogický*. Byly to učebnice jazyka latinského pro žáky farních a klášterních škol, které jim pomáhaly vniknout v tajemství latinského jazyka. Poněvadž čtení klassiků ve školách nižších nebylo dosud v užívání a i četba církevních spisovatelů byla by bývala malým žáčkům těžká, ne-li nemožná, tedy zvolen za materiál liturgický zpěv, jejž žáci dobře znali, neboť jej zpívali v kostele při mši. Mělo tedy užití liturgických textů k učení latině dvojí výhodu: paedagogickou, že žáci měli větší interess o věc, i praktickou, že se naučili rozumět tomu, co zpívali, a že tudíž mohli potom latinské zpěvy i lépe zpívat. S tím asi souvisí, že se právě učilo nejvíce překládáním hymnů a sekvencí, poněvadž tyto zpěvy zpívali právě žáci, kdežto ostatní liturgický zpěv většinou připadal kněžím. Na některých rukopisech těchto překladů jest tento, sit venia verbo, filologický jich účel výslovně naznačen.[2]) Nejzajímavější jsou příklady, kdy byl vepsán překlad i do zpěvních kněh pod notovaný latinský text. Zvláště poučný jest graduál z konce 14. století,[3]) kdež pod sekvencí „Victimae paschali laudes“ jest překlad český, k zpěvu neschopný, na němž patrno, že jej psal asi kantor, aby žákům vysvětlil smysl sekvence: jest to překlad mnohomluvný (český text druhého motivu má 47 slabik k 26 notám nápěvu, při čemž ještě v českém textu počítám na př. „vyvedl“ podle

[1]) Z téhož rukopisu Konrád I, příl. liter. č. 9.

[2]) Konrád a jiní kladli velkou váhu na sekvenciář, jejž cituje Balbín (Bohemia docta III, 98) a v němž byly prý české sekvence. J. Truhlářovi podařilo se zjistit tento sekvenciář v rkpe univ. knih. IV D 19, psaném r. 1381 (srovn. Věstník ČAkad. VII, 1898, 590—3); co se však objevilo? Překlad glossuje pouze latinský text, na př.: „nos my reddamus vzdávajmy gracias dieky“ atd.; tedy pro zpěv tu není ničeho. Když pak autor sám o své práci praví, že sekvence „ideo bohemice exponantur . . ., quod melius *intelligatur*, quid dicitur“, nebudeme se jí trudit v dějinách zpěvu. Podobný překlad hymnů jest v musejní knihovně Opavské z r. 1418 (J. Zukal, Aus der Troppauer Museumsbibliothek II, 1881, str. 4.).

[3]) Rkp. mus. knih. XIII B 2, str. 249—50.

tehdejšího způsobu za dvě slabiky a ligatury v nápěvu za dvě noty pro možnost interpollace), opakující smysl některých slov dvakrát, aby tomu bylo lépe rozumět.

Nejlepším dokladem povahy těchto překladů jest rukopis univ. knih. III G 12, jejž J. Truhlář dobře nazval „latinská cvičebnice staročeská“;[1]) překlad jest tu úplný, ne pouze glossovaný, avšak beze zření k české syntaxi překládá slovo za slovem otrocky tak, že podržuje v češtině i pád slova latinského, třebas z toho vznikl nesmysl.[2]) Zde máme tedy překlady hymnů pro učení se prvním základům latiny. Tak nalezneme i jinde. Chceme-li poznat rozdíl těchto učebnic a skutečných překladů hymnů určených ke zpěvu, srovnejme s tím na př. rkp. univ. knih. XVII H 12 z r. 1473, původu husitského.[3])

Druhý podnět k pořizování překladů zpěvů liturgických dávaly *jeptišky*. Jeptišky měly tehdy zlé postavení v liturgii. Počítány byly na polo k duchovenstvu, proto latina u nich také vládla. Musily zpívat i hodinky, ovšem latině.[4]) Poněvadž však asi v latině se tuze neznaly, pořizovaly si překlady pro porozumění zpěvům liturgickým, ne již překlady rozkouskované, glossované, jako byly pro žáky, nýbrž ucelené, v nichž by mohly čítat na způsob modliteb. Máme několik rukopisů toho druhu, zvláště proslulý rukopis univ. knih. XVII A 18, obsahující překlady nešpor a hodinek o panně Marii s některými hymny. Že ani tyto překlady se nezpívaly, ukazuje jich forma. Právě z tohoto rukopisu vzal jsem nahoře uvedené ukázky překladů sekvence „Stabat mater“ a hymnu „Quem terra, pontus, aethera“, na nichž jsme viděli nemožnost zpěvu.

Nedáme tedy za pravdu těm, kteří viděli v těchto překladech důležitý příspěvek k dějinám českého zpěvu v té době,[5]) ač jich vý-

[1]) J. Truhlář, Latinská cvičebnice staročeská, Věstník ČAkad. 1898, 521—2.

[2]) Ukázky z Šafaříkovy pozůstalosti v ČČM 1862, 270; srv. Gebauer, Lfil. XIX, 1892, 459.

[3]) Srovnejme s hořením překladem sekvence „Stabat mater“ tyto dva, jež se skutečně zpívaly, se zjednodušeným lidovým nápěvem:

| Bratrský kancionál 1561: | Katolické kancionály (Šteyer a j.): |
|---|---|
| Stáše matka žalostivá, | Stála matka litující, |
| vedle kříže bolestivá, | u dřeva kříže plačící, |
| hlediec na svého syna. | když na něm pněl Kristus pán. |

Rkp. Vyšebrodský ze zač. 15. stol. (1410) má též překlad této sekvence, s nápěvem rozdílným od zpěvu liturgického.

[4]) Viz na str. 17.

[5]) J. J. Hanuš praví při rozboru glossovaných rukopisů (SBer. Böhm. Ges. Wiss. 1865, II, 78): „Beide codices werden zur Geschichte des böhmischen Kirchengesanges des XV. Jahrhunderts wichtige Beiträge zu leisten im Stande sein.“

znam linguistický i literární ani dost málo nepodceňujeme. Avšak četnými důvody jsem snad dokázal, že se nezpívaly a tudíž že pro dějiny zpěvu jsou bez významu věcného.

Druhý obor, jejž musíme z písní předem vyloučit, jsou veršované a rýmované *modlitby,* jež lze dosti nesnadno rozeznat od textu písňového. Uvedu příklad:

Dispensator scripturarum,
Jeronime, tu sacrarum,
Sclavorum apostole,
protege me supplicantem,
serva tibi famulantem,
excelse celicole [1]) atd.

Nebo:

Zdráv buď králi anjelský,
k nám na svět v těle přišlý,
tys zajisté buoh skrytý,
v svaté čisté tělo vlitý [2]) atd.

Kdybychom neměli při latinských verších nadpis „Oracio de sancto Jeronimo" a kdyby české verše nebyly zapsány mezi jiné modlitby, kdo by je rozeznal od písní? Někdy takové modlitby braly si začátky z latinských hymnů a písní, což jich určení ještě více stěžuje, na př.: [3])

Zavítaj v nás svatý duše
a osvětiž naše duše,
všechny zlosti naše zruše,
neb nebudeliť tvé pomoci,
takť my zuostaneme v noci,
ukažiž se nám svú mocí atd.

Při takovém stavu a povaze zachovaných textů nutno se ptát při každém textu zvláště, mohl-li se vůbec zpívat, a za druhé, mohl-li se zpívat v 13. nebo 14. století, z něhož pochází. Pod „zpěvem" rozumíme tu zpěv písňový a předem tu vylučujeme *žalmovou recitaci.* [4])

---

[1]) Rkp. univ. knih. VII E 13; srv. Tadra, Jan ze Středy a Život sv. Jeronyma, Věstník ČAkad. VIII, 1899, 425.

[2]) Rkp. mus. knih. XIV E 1 ze 14. století.

[3]) Rkp. dvorní bibl. víd. č. 4935, fol. 311a; kazatel, snad už z první doby husitské, cituje tento začátek ve svém latinském kázání o sv. duchu s vyzváním: „*dicamus* illud omnes". Vedle toho uvádí i modlitbu „Prosmež Ježíše milého, na nás velmě laskavého, volajmež k němu statečně, ať sě nad námi smiluje. Sešli ducha svatého, toho mistra drahého, ať naše oc." — Sem náleží též rukopis Lvovský I E 25, o němž podal zprávu Holovacký, О рукописномъ молитвенникѣ староческомъ съ XIV.—XV. вѣка, Abh. kön. Böhm. Ges. Wiss. F. V, Bd. XI, 6—8. Jest to sbírka modliteb, jež J. Jireček a po něm Konrád prohlásili za písně.

[4]) Konrád I, liter. příl. č. 6. praví to o textu „Zdráva božie matko"; aby text vypadal žalmověji, píše dva verše dohromady v jeden dlouhý řádek.

Žalmovým tonem lze zpívat všechno, i nejprosaičtější kroniku; co však se žalmově recituje, ukazuje již samo sebou nezpěvnost, ano třebas i neschopnost zpěvu. O zpěvu žalmovém jsme mluvili již nahoře při zpěvu liturgickém, zde nám jde o skutečnou píseň, především lidovou. Že nábožný takový text nezpíval kněz, o tom není pochybnosti a také všeobecně se pod těmito texty hledá lidová píseň duchovní.

Má-li text býti textem písně, musí míti *pravidelnost metrickou*; ne že by verš musil být jako verš, ani metrické sestrojení různých slok nemusí být naprosto stejné — vždyť musíme tu počítat i s lidovou neumělostí —, avšak přece musíme vidět v celku pravidelnost struktury, od níž úchylky jsou pouze výjimkami. Naprosto zpěvu neschopný jest text „Buď pozdraveno svaté božie tělo“, jejž Konrád položil mezi lidové písně doby předhusitské.[1] Jeho 15 veršů má tento počet slabik: 11+10+11+7+6 | 8+6+7+11+5+9 | 7+7+9+7(2). Kdyby byl autor se spokojil pouhým počítáním slabik, nebyl by mohl ke zpěvu vytvořit takovou míchanici bez ladu a skladu, o metru ani nemluvě. Podobně nestejny jsou však i jiné texty, jež tu nebudu uvádět; každý snadno to sám pozná.

Druhá vlastnost, svědčící o nezpěvnosti našich textů, jest jich *nestrofičnost*. Jakmile je píseň jen poněkud delší, předpokládá nutně rozdělení v strofy, ať už písňové, kde si jsou všechny strofy podobny, nebo leichové, kde při vší rozmanitosti převládá aspoň nějaké pravidlo (většinou forma sekvence). Hoření schema, v němž jsem oddělil čarami verše, jež by dohromady mohly činit sloku, ukazuje též nestrofičnost. Máme však zajímavější doklady, na př.: „Ach nastojte na mé hřiechy“:[2]) na počátku zdá se, že autor vyvolil si 6veršovou strofu, avšak brzo nás toto dělení opustí; beze vší strofičnosti klade tu autor k sobě prostě rýmovaná dvojverší, jichž sdružený rým jest nejhorším vůbec rýmem pro zpěv, s metrickou osnovou zcela nepravidelnou. Takové nekonečné nestrofické[3]) rýmování mohlo se snad hodit za modlitbu neb čtení, ke zpěvu však rozhodně nikoli. Sdružený rým vůbec vybízí k opatrnosti; naše nejstarší čtyry písně jsou buď bez rýmu, neb s rýmem velmi volným. Zajímavý doklad nestrofičnosti

[1]) Konrád I, 179. Text vydal Hanuš, MVýbor, str. 62.

[2]) Konrád I, liter. příl. č. 2.

[3]) Takový jest i známý text „Zdráva ty královno z nebes“ (Patera, Svatovítský rukopis, v Praze 1886, 300–3).

podává „Zdráva božie matko“:[1]) zdá se též, že bychom mohli text rozdělit na 4veršové sloky, avšak už celkový počet veršů (94) tomu nesvědčí; uprostřed totiž na 3 místech by nám vznikla dvojverší, jak dokazuje rým. Autor tu někde zaměnil sdružený rým střídavým, avšak tak, že jest na první pohled patrno, že si strofičnosti vědom nebyl, neboť rýmuje druhou polovici domnělého čtyřverší s první polovicí následujícího, čímž vzniká celek, dokazující, že tu vlastně žádného čtyřverší nebylo, nýbrž že to jest báseň s obyčejným rýmováním *a a b b c c* atd., v níž autor někde, a sice kdekoli mu právě napadlo, si zarýmoval třebas *a b a b c c* atd.

Třetí důležitý moment jsou narážky v textu, jež ukazují, že text říkán byl *jednotlivcem*. Skutečně lidové písně duchovní vždy obracejí se k bohu v plurálu, tedy za celou obec: „dej nám, abychom“ atd. Proto prostý text „Vítaj milý Jesu Kriste, narozený z panny čisté“[2]) nemůžeme pokládat za text lidové písně duchovní, nýbrž za modlitbu, neboť se tu praví:

Vítaj milý spasiteli,
mé duše věrný přieteli!
Proši tebe já hřiešný za to,
bych neupadl v pekelné bláto.
By mne nežehl věčný plamen,
uslyš mě, milý Jezu Kriste. Amen.

Tento karakter modlitby stupňuje se někdy v rukopisech jeptišských tím, že prositel mluví v ženské osobě, což už dokonce lid zpívat nemohl; na př. v nahoře citovaném překladu sekvence „Stabat mater“ jsou verše:[3])

abych ranami raněna byla.
a křížem blahoslavena.

V citovaném textu „Zdráva božie matko“ máme tyto verše:

Rač mě hřiešníka znáti
i vždy v svej milosti jmieti,
jenž chci tobě chválu dáti,
i na čest tuto modlitbu pěti.

---

[1]) Konrád I, liter. příl. č. 6. K metrické nestejnosti srovnej jen na př. tyto verše, jimiž začínají různá domnělá čtyřverší tohoto textu: „Zdráva božie matko“, „Jenž těšíš každého“, „Tys dci i matka božie“, „A ta světlost i ta vóně“ atd.

[2]) Konrád I, liter. příl. č. 4.

[3]) Konrád I, liter. příl. č. 8.

Poslední slova dokazují, že se modlitby také zpívaly, a máme tu na vybranou, rozhodnout se pro modlitbu nebo pro píseň. Rozhodnutí jest však snadné. Ukázal jsem, že právě tato píseň stroficky i metricky není zpěvu schopná; označení singulární vylučuje pak zpěv obce. Mimo to však sotva by někdo píseň nazval modlitbou, za to recitační ráz modlení snadno dal podnět k vytvoření lidové fráse „pěti modlitby" podobné jako „pěti hodinky" a p.

Konečně tehdejší stav zpěvu vylučuje některé texty z oboru písně pro jich *délku*. Zde stačí uvést dvě domnělé písně české z 13. století, „Slovo do světa stvořené" [1]) a „Vítaj, milý Jesu Kriste, králi všemohúcí". [2]) Srovnejme s těmito texty až o 200 verších dlouhými skutečné písně 13. věku, „Hospodine, pomiluj ny" o jedné, „Svatý Václave" podle vzoru Kyrie o 3 slokách a poznáme ihned propast mezi nimi. Píseň o 20 až 30 strofách jest non plus ultra výsledek reformační horlivosti v pobožném zpívání, což se na předreformační písni nikde dokázat nedá. Některé texty byly by ostatně i dnes pro svou délku ve zpěvu nemyslitelné. Kdo by si troufal vyzpívat 293 veršů domnělé písně „Ach nastojte na mé hřiechy", jež se nemohla však zpívat i z jiných důvodů?

Jsou to hlavní námitky proti označování těchto textů za písně. Že se mohly zpívat tonem žalmovým, bylo řečeno nahoře. Umělé zpracování (leichové a p.) lze připustit jen u několika málo výjimek, avšak i v tom možno mluvit o pouhé možnosti, jež se ničím podstatnějším odůvodnit nedá, a nedosahuje tedy mínění to ani pravděpodobnosti. Takové zpracování umělé nemělo by pak významu pro píseň lidovou. Zcela přirozeně za to vidíme v těchto textech pozůstatky duchovní poesie staročeské, modlitby v to počítajíc.

Vedlo by nás příliš daleko, kdybych chtěl probrat všechny texty toho druhu a každý zvláště rozbírat. Uvedl jsem již některé a spokojím se proto pouze stručným rozborem známého rukopisu univknih. *XVII F 30*, jenž jest nejdůležitější sbírkou těchto domnělých písní z konce 14. století. Jest to sborník modliteb prosaických, v něž jsou roztroušeny veršované texty, pokládané v literární historii za

[1]) Patera, Píseň staročeská ze 13. století, ČČM 1878, 289—94 z rukopisu kapitulního, v němž to, co bylo určeno ke zpěvu, jest notováno; to jsou však jen zpěvy latinské, česká píseň nemá notace.

[2]) Patera, Staročeská píseň o božím těle ze 13. století, ČČM 1882, 103 až 122 z rkpu abatyše Kunhuty VII G 17. Říkaly ji asi jeptišky po přijímání místo latinské modlitby. Také druhý její zápis ze 14. stol. (XII F 9) jest v rukopise náležejícím tehdy nějakému ženskému klášteru.

písně, počtem 18. Již ta okolnost, že nejsou tyto „písně“ zapsány pohromadě, nýbrž roztroušeně mezi modlitby, budí podezření, že tu máme co činit s veršovanými modlitbami. Bez strofického rozdělení, s nestejným metrem a často nekonečně dlouhé jsou texty „Ach nastojte na mé hřiechy“ (viz nahoře), „O přeslavná matko božie“ (jest to jakási recitační litanie, 146 veršů dlouhá, bez určitého metra a strof, v singuláru se modlící „daj mi sě hřiechóv uchovati“ a p.),[1] „Zdráva božie matko“ (viz nahoře) a „Zdráva naděje všeho světa“ (parafráse „Ave mundi spes Maria“, zcela beze všeho metra, rýmovaná prosa).[2] Pravidelněji jsou sestrojeny texty „Vítaj, milý Jesu Kriste králi“ (viz nahoře) a „O Maria, róže stkvúcie“, jež však pro svou délku nemohou býti lidovými písněmi. Dále máme tu překlady liturgického zpěvu „Zdráva hvězdo mořská“ (Ave maris stella lu-

[1] Konrád I, liter. příl. č. 5. Srv. verše:

Tys královna svých sluh správná,
tys květ čistoty panenské,
tys veselé vše nebeské,
tys radost andělských kóróv,
tys svatost nebeských sborov,
tys utěcha všeho stvořenie,
tys všech smutných utěšenie. atd.

Konči:

rač mi býti spomocnici
a mú přesnažnú řěčnici,
tak jakž bych byl pekla zbaven,
a sbožn.mi pěl věčně Amen.

[2] Tento text (fol. 145b) dosud vydán nebyl. Latinský vzor počíná:

Ave mundi spes Maria,
ave mitis, ave pia,
ave plena gracia,
ave virgo specialis.

Na rozdíl od těchto zpěvných veršů počíná český text:

Zdrava naděje všeho světa,
zdrava tichá, zdrava milostivá,
zdravas matko, panno božie,
neb ty sama zaslúžila
býti bez muže matka,
chovajíci pokrmem předivným svého děťátka.
O andělská císařovno,
pravé hriešných spravdie,
utěš mě plačtivého,
v hřiechu již smrdutého,
utěš hriešného,
a nedaj své cnosti jinému
ani ukrutnému atd.

zens), „Královno nebeská, raduj se“ (Regina coeli laetare) a „Stáše matka božie“ (Stabat mater dolorosa),[1]) jež lid zpívat ani nemohl ani nesměl. „Vítaj, milý Jesu Kriste, narozený“ jest modlitba (viz nahoře), „Doroto, panno čistá“ je prosa o sv. Dorotě, textově souvisící s písní téhož začátku, již jsme poznali v hudbě umělé. Odečteme-li tedy 11 textů, zbude nám jich sedm. Z těch jsou 4 skutečné naše písně nahoře uvedené („Hospodine, pomiluj ny“, „Svatý Václave“, „Buoh všemohúcí“ a „Jesu Kriste, štědrý kněže“); zapsány jsou pohromadě na jednom listu, z čehož patrno, že je písař odlišoval od jiných textů a zase spolu spojoval. Zbývají nám tedy z celé sbírky tři texty: „Navštěv nás Kriste žádúcí“, „Na čest panně ktož sě klaní“ a „Vítaj, milý Jesu Kriste, vítaj“, tři mrtvé texty, jež lid vůbec zpívat mohl. Zpíval-li je skutečně, o tom nemáme ani zpráv ani nemáme k nim notaci z té doby. Zprávy pak i důvody, jež jsme nahoře uvedli, mluví proti tomu.

Došli-li jsme k takovému výsledku při tomto rukopise, došli bychom k témuž ještě spíše při jiných. Jen chci ještě upozornit na něco, co však nenáleží již v dějiny zpěvu předhusitského, nýbrž do doby husitské. Zbylé tři texty rukopisu XVII F 30 nalezáme totiž v 15. století mezi texty skutečných písní, avšak — a na to tu třeba klást důraz — ne beze změny. To však spíše dokazuje, že se tyto texty v 14. stol. nezpívaly, než opak. Husitský Jistebnický kancionál, hned z prvních let 15. století, byl Husovi tak blízký, že se sotva mohl mýlit, udává-li za autora písně „Navštěv nás, Kriste žádúcí“ Husa. V lidu platila jistě píseň za píseň Husovu. Srovnáme-li text Husovy písně s textem rukopisu XVII F 30, uvidíme, že Hus změnil ledacos, aby text se stal zpěvnější. Mohl-li platit za autora písně, sotva se omezil na takovou pouhou úpravu, nýbrž jeho účastenství musilo být intensivnější. A tu jest velmi na snadě domněnka, že vzal si starší známý text (snad modlibu) a učinil z ní opravdu teprve

[1]) Konrád I, příl. liter. č. 1 přičetl k nim jiný text (devatenáctý) „Zavítaj duše svatý“, jenž jest překladem sekvence „Veni sancte spiritus et emitte“; co řečeno o překladu hymnů a sekvencí nahoře, platí i zde. Srovnejme metrickou strukturu dvou posledních slok, jež by se byly musily zpívat stejnou melodií:

Daj nám bože věrným svým,
abychom byly tiem účastni
sedmi daróv tvých.

Daj otplatu blaženú,
dušici příchodu bezpečnú,
daj nám věčnú radost s sobú.

píseň. Tento postup z modlitby v píseň ukazuje i druhý text „Na čest panně ktož sě klanie“, jehož počátek v písni karakteristicky změněn v „Na čest panně cožť zpieváme“.

To jest tedy výsledek těchto snad délkou svou již unavujících výkladů: lidového zpěvu kostelního až na nepatrné výjimky v době předhusitské nebylo.

---

Zbývá dotknout se poslední námitky, jež by se zdála dokazovat existenci českého lidového zpěvu kostelního. Jsou to proslulé *rorátní pěvy* a souvisící s tím vznik literátských bratrstev. Jest málo věcí v celé naší historii, o níž by se bylo tolik nabájilo i narozumovalo, jako o rorátních zpěvech. Jich osud jest v pravém slova smyslu martyrium. Každý však jen o ně zavadil, nalezl v nich, co se mu hodilo a co v nich právě hledal; většina všech těch, kdož o nich psali, vůbec se jimi mnoho „nezdržovali“, nýbrž usuzovali „jen tak“, jak se jim líbilo. Stačí říci, že po všem tom psaní a mluvení o rorátních zpěvech nemáme dosud ani kritiku rukopisů, ba ani ne přibližné jich chronologické určení. A sice proto nemáme tu ani tento základ kritického bádání historického, protože se to nehodilo badatelům k tomu, co a priori dokázat chtěli. Nikde snad katolická tendence nevládla absolutněji než v bádání o rorátních zpěvech, nikde však snad nezpůsobila také takový zmatek jako zde. Výsledky v jednotlivostech nejcennější [1]) přeházeny s domněnkami nejbezhlavějšími, vše v chumáči, v němž nebylo lze ani rozeznat černé od bílého. A přece přidržíme-li se přesně pramenů a postupujeme-li náležitou kritickou methodou, stane se nám celá tato spletitá otázka jasnou, srozumitelnou.

*Tradice*, zvláště dnes, vidí v rorátních zpěvích dílo Arnošta z Pardubic. Dříve než přikročíme k věcnému rozboru celé otázky, chci ukázat, jak taková tradice vzniká, její methodu a její „kritický“ podklad. Východiskem tradice té jest Balbín; ne že by on sám byl dokazoval autorství Arnošta z Pardubic, nýbrž že jeho domnělí nástupci v katolické historiografii na něm stavěli své domněnky. Balbín mluví o tom velmi střízlivě, tvrdě mnohem méně, než se mu obyčejně přikládá. Uvádí, a to ještě jen podmíněně, že prý Arnošt z Pardubic zavedl k nám (ne tedy vůbec) maturu, „jež se v mnohých českých

---

[1]) Nejdůležitější jest práce J. Pachty (Cyrill 1879—1883), jenž na základě pěkného Ferd. Lehnerova vydání nedělních rorátních zpěvů ukázal původ nápěvů ze zpěvů liturgických.

městech podle chvalitebného zvyku koná až dodnes". Balbín zcela správně uvádí v souvislost s maturou vznik rorátních zpěvů, nepraví však, kdy tyto vznikly a dokonce je nepřikládá Arnoštovi z Pardubic.[1])

Konrád, prototyp tradičního předpojatého historika, nespokojil se tímto málem, nýbrž velmi směle nelogickými i nekritickými skoky dostává se z Balbína tam, kam již předem chce: k autorství Arnošta z Pardubic. Cituje Balbína (o zavedení matury Arnoštem) a pokračuje: „nezakládáť se zajisté na lichu svědectví Balbínovo. Z něho poznáváme, že podnětem ke vzniku našich rorátních zpěvů byla ranní zpívaná mše na čest nejsvětější rodičky boží. Ta však již vlivem Karlovým ve 14. století valně se rozšířila po zemích českých; tudíž na snadě jest se domysliti, že i rorátné zpěvy pro ni složené záhy a rychle se rozšířily péčí zbožného Arnošta. I neváhám pro horlivou snahu Arnoštovu o zvelebení služby boží a zbožnosti lidu přisvědčiti starému podání, že sám Arnošt jest původcem přeutěšených zpěvů těchto. Muži takového důmyslu a věhlasu bylo za snadno složiti je podle mešních officií marianských a adventních."[2]) Tato fantastická argumentace jest prototyp důkazů o původu rorátních zpěvů ze 14. století. Nemusím tu jistě vytýkat nelogické, zejména však nekritické přechody od věty k větě. Stručně celý jeho důvod zní: Arnošt z Pardubic založil u nás ranní mši, tedy šířil při ní i rorátní zpěvy, tedy tyto zpěvy sám složil! Fantasie Konrádova v té věci jest vůbec obdivuhodna. V Králové Hradci nalezl zvláštní „řiditele" ranní mše a hned uvádí: „není snad jeden z těchto řiditelů původcem českých rorátních zpěvů Hradeckých, které již asi na sklonku 14. století se zde konaly, jak svědčí inventář kůru r. 1407 po ohni zhotovený, jenž vykazuje též jeden kancionál?"[3]) Zde máme zase autora Hradeckých rorátních zpěvů. Jak prosté jméno „cantionale" v inventáři[4]) může

---

[1]) Vita Arnesti str. 83: Arnestus „mane in aurora unum de b. virgine sacrum canere et cantu respondere, quod institutum Arnestus primum litteris, deinde papa Clemens bullis editis confirmarunt. Atque hinc ortum habet vetus illa apud historicos traditio, Arnestum authorem esse per Bohemiam sacri matutini sub auroram, quod *maturam* vocant, canendi, quod in multis Bohemiae urbibus hodieque bono more servatur." Podruhé zmiňuje se o tom, a sice ještě střízlivěji, na str. 133.

[2]) Dějiny posvátného zpěvu staročeského I, 97.

[3]) Tamtéž str. 90.

[4]) O tomto inventáři viz na str. 92—94. Co by znamenalo slovo „cantionale", dá se uhodnout z toho, že celý kostel, který má tolik kněh jiných, měl jediné „cantionale"; lidový zpěvník tedy to nebyl, nýbrž něco umělého, k čemu nebylo třeba mnoho zpěváků. Jméno ukazuje na „cantiones", jak se tehdy nazývaly

dokazovat, že se v Hradci tehdy zpívaly rorátní zpěvy, je mi hádankou. Podobné smyšlenky bychom mohli uváděť do nekonečna. Stačí však jistě toto na důkaz, že dosavadní tradice jest pro kritickou historii bez ceny.

Hlavní nesprávnost v důkazech o původu rorátních zpěvů ze 14. století jest stotožňování matury, rorátní mše a rorátních zpěvů. To jsou však tři zcela rozdílné, na sobě nezávislé věci, takže jedna může být zcela dobře bez druhé. O *matuře* jednali jsme obšírně při zpěvu liturgickém,[1] ukázali jsme její původ i rozšíření. Byla to každodenní mše ranní různého druhu, marianská, o božím těle i zádušní, První *rorátní mše*, totiž mše o panně Marii sloužená jen v době adventní, objevuje se u nás poprvé až v druhém desítiletí 15. století. Rozdíl mezi maturou a rorátní mší jest veliký i vzhledem k rorátním zpěvům. Prostota, lidovost těchto zpěvů plyne totiž z jich vánočního karakteru. Vánoce měly vždy zvláštní náladu i po své hudební stránce již podržely dodnes. Bez této nálady by byly rorátní zpěvy těžko vznikly. Celoroční matura této nálady neměla, nemohla být tedy přímým podnětem k vzniku rorátních zpěvů. Ostatně již jménem hlásí se rorátní zpěvy k adventu a ne k matuře. „Rorate“ jest první slovo introitu adventní mše; podle introitu pak tehdy vždy jmenovala se mše a podle mše i den; tak z počátku introitu stávala se označení časová. „Rorátní“ zpěvy není tedy vlastně nic jiného než „adventní“ zpěvy. Z toho následuje, že máme tu co činit s třemi fakty, jichž vznik dán jest chronologicky: nejprve matura, potom rorátní mše, na konec teprve rorátní zpěvy.

Že rorátní zpěvy nesouvisejí s maturou, dokazuje i výlučná jich *českost*, na niž se nesmí zapomenout. U Němců není ani stopy po rorátních zpěvech, to jest výhradně český majetek. Tím však matura nebyla. V Kolíně založena matura u oltáře německého marianského bratrstva („Bruderschaft unserer lieben frauen“), v Králové Hradci prvním řiditelem matury byl kněz Michal, Němec z diecése Salcburské (z Nového Města), jenž jistě o českých rorátních zpěvech nemohl míti ani potuchy.[2]

Tím padá methoda Konrádova (a jiných po něm), kteří na důkaz, že se v 14. století zpívaly rorátní zpěvy, uvádějí doklady, že se tu

zvláštní liturgické písně (viz str. 74), snad spojené s hymny; inventář nevykazuje žádný hymnář, bez něhož kostel jistě býti nemohl.

[1]) Viz na str. 41.

[2]) Srv. nahoře str. 42. Konrád, jak jsme právě viděli, zapomněl na to a vidí v tomto Němci — autora českých rorátních zpěvů Hradeckých.

tehdy sloužila — matura. Avšak tyto *zprávy* byly jediné, jež se daly vůbec uvést. Tím zároveň jest řečeno, že o českých zpěvech rorátních ze 14. století vůbec žádných zpráv není. To pak, co se dosud udávalo za doklad (zprávy o maturách), snadno se nám promění v doklady proti zpívání českých zpěvů rorátních v té době. Čím více totiž máme zpráv o maturách, tím nápadnější jest, že se ani v jediné z nich (a některé jsou velmi podrobné) nečiní zmínka o rorátních zpěvech. Toto hromadné, důsledné mlčení dokazuje velmi mnoho. Nejosudnější však pro zastance autorství Arnošta z Pardubic jest ta zajímavá okolnost, že sám Arnošt z Pardubic založil sice ranní mši o panně Marii v Kladsku, kde měl být pohřben, při čemž ve fundační listině popisuje podrobně, co který kněz měl zpívat, nikde však se nezmiňuje o rorátních zpěvech. Buď je tedy neznal nebo jim nepřál.[1]) A to nebylo snad na začátku, nýbrž na samém konci jeho života. Podobně Karel IV., o jehož horlivosti v té věci mluví Konrád, ve svém životopise mluví o tom, co založil ke zpěvu kostelnímu a uvádí — mansionáře.[2])

Zpráv tedy o rorátních zpěvech ve 14. století není; prameny pak mluví spíše proti nim než pro ně. Ptáme se tedy, jaké máme *rukopisy* těchto zpěvů z doby, do které se kladou? Odpověď zní: žádné. Nejstarší rukopis českých rorátních zpěvů chová universitní knihovna pod signaturou XVII F 45, a sice až ze 16. století, podle písma asi z druhé čtvrti tohoto věku. Máme tedy nejstarší rukopis asi o dvě stě let mladší než jest doba Arnošta z Pardubic. Jak se dá vysvětlit tato dvěstěletá mezera mezi domnělým autorem a prvním zápisem rorátních zpěvů?

Konrád na to odpovídá velmi snadno: husité starší rukopisy zničili. Nechci ani poukazovat k tomu, že tímto způsobem mohli bychom dokazovat původ všeho možného ze 14. století, při čemž husitství bylo by beránkem, jenž snímá hříchy historiků. Všimněme si však této námitky přece blíže. Husitství nám uchovalo z doby předhusitské tolik, že by byl velmi nápadný zálusk loupících husitů právě na nevinné rorátní zpěvy, jež jim musily být spíše milý než protivny, neboť je potom sami zpívali. Snad ale rukopisy ty zabynuly s jinými, aniž by je byli husité hubili pro jich obsah, nebo snad je hu-

---

[1]) Viz nahoře na str. 42. Že tu neplatí výmluva, že by tu šlo o německé Kladsko, jest jisto. Kdyby mu bylo na tom záleželo, jak líčí Konrád a j., byl by si zvolil český chrám.

[2]) Viz nahoře str. 37.

bili prostě proto, že to byly knihy, dokonce katolické knihy? Byla však u nás řada měst katolických, kam husité nikdy nepřišli. Kdo tam spálil rukopisy rorátních zpěvů? Či na př. v Plzni, hlavní to baště katolictví u nás v 15. století, kdež husité nic pálit nemohli, se rorátní zpěvy ve 14. století nezpívaly? Kdo mohl bránit katolíkům, aby pokračovali v jich zpívání i v 15. věku? Rorátní zpěvy však jsou zpěvy lidové, předpokládají (a Konrád to také tvrdí) všeobecné rozšíření. Rukopisů by bylo musilo být nad míru mnoho a to všecko husité spálili? Nebylo jistě třeba ani tolik slov k vyvrácení tohoto důvodu Konrádova.

Vážnější jest důvod J. Pachty, ač i ten přijímá výklad Konrádův: ukazuje na příklady cizí, kdy právě nejužívanější zpěvníky častou potřebou se tak spotřebovaly, že jich exempláře jsou velikou vzácností.[1]) To platí zvláště o kancionálech (tištěných) z první polovice 16. století. K tomu můžeme uvést i české doklady, zvláště ztracené bratrské kancionály té doby, nebo na př. Blahoslavovu Musiku, z jejíhož prvního vydání se nezachoval ani jediný exemplář, z druhého pak jen dva, ač již dvoje vydání ukazuje její rozšířenost. To vše však platí o knihách tištěných a sotva se dá applikovat na staré rukopisy 14. věku, jež by musily být přece chloubou kostela a s nimiž již pro jejich nákladnost nebylo by se zacházelo tak jako s tištěnou knihou. Některé z nich pak byly by jistě pergamenové, jež by se takto spotřebovat nedaly.

Nejdůležitější fakt však jest ten: nemáme ani rukopisů ani zpráv historických, jež by dosvědčovaly, že se ve 14. století u nás zpívaly rorátní zpěvy. Již to by stačilo, aby historik vyloučil je z dějin zpěvu 14. století. Všimněme si však přece, co se nám zachovalo o rorátních zpěvech v 15. století, co nám o tom praví rukopisy a co praví konečně rorátní zpěvy samy.

Nejstarší zmínku o rorátech vůbec (ne ještě o rorátních zpěvech) máme v rukopise Vyšebrodském, kde při písni „Ave hierarchia“ jest poznámka „ad missam Rorate“.[2]) Zápis ten jest až z druhého desítiletí 15. století, kdy u nás už byly poměry zcela jiné, a doka-

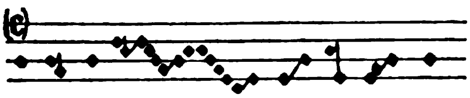
---

[1]) Pachta v (referátu o knize Konrádově v Cyrillu 1882, 29) cituje tu Hoffmanna von Fallersleben, jenž ve svém spisku „Michael Vehe's Gesangbüchlein vom J. 1537“ (Hannover 1853, str. 134) vysvětluje vzácnost tohoto tisku slovy: „sie (Liederbücher) wurden im eigentlichsten Sinne des wortes *zersungen*“.

[2]) Srv. Konrád, Zprávy o zas. Král. Č. Spol. Nauk 1886, 178. V rukopise se praví: „in adventu ad missam Rorate“. Konrád četl chybně (bez zkratky) „in aductu“ a vykládá podle toho, že se píseň zpívala přede mší.

zuje, že se tehdy u nás konala mše rorátní a že se při ní zpívala *latinská píseň* „Ave hierarchia". Zde máme neklamný doklad, že se při roráte na začátku 15. století zpívalo jistě latinsky; zda-li také česky, o tom prameny mlčí. Důležitější jest zpráva druhá, dosud neznámá, obsažená v rukopise Vyšehradském asi z polovice 15. století. Zde máme totiž *soupis zpěvů rorátních* té doby. Soupis probírá roráte den za dnem (od neděle do soboty) a — což jest pro nás nejdůležitější — předpisuje nejen písně, nýbrž i liturgické zpěvy (Kyrie, Credo, Sanctus, Agnus). Uvedu tu aspoň předpis pro neděli:[1])

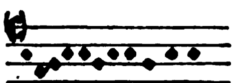
Tempore adventus de domina canitur omni die Kyrieleison aliud aliud. Et primo dominico die cum cantilenis:



Ky-ri-e. Cunctipotens ge-ni-tor de-us

cum *tropho*: O paraclite.

*Alleluia*: Prophete sancti. *Prosa*: Mittit ad virginem.
Cum *cantilenis*: En positive, Imperatrix egregia, Prima declinacio.



Patrem.



San- *Summum.* ctus.

Tento rukopis má pro naši otázku význam skoro rozhodující, zvláště tím, že tu máme co činit se zápisem husitským. Dokazuje, že husité slavili rorátní mši zpěvem liturgickým proloženým některými písněmi, že však ještě v polovici 15. století vše se zpívalo po latinsku. Jest pak vůbec myslitelno, že by se ve 14. století zpívaly rorátní české zpěvy, husité však že by je byli zavrhli a zpívali latinské zpěvy liturgické a latinské písně?

Pokrok tu vidíme v tom, že zde máme již celou řadu latinských písní, které se zpívaly mezi zpěvy liturgickými. To se vyvíjelo dále. Z konce 15. a počátku 16. století máme rukopisy již s velkou zásobou latinských písní rorátních (uvedu aspoň rukopisy univ. knihovny VI C 20 a VI B 24) i s udáním liturgických zpěvů, avšak i zde ještě vše po latinsku. Teprve potom objevují se české rorátní zpěvy, jich rukopisy i zprávy o nich. Tím dostáváme přirozený vývoj od

[1]) Rkp. Vyšehradský fol. 2.

jednotlivé pís ě latinské přes jich soubor ke zpěvům českým, a sice vše na základě dochovaných rukopisů.[1])

Svědectví zevnější dosud uváděná skvěle potvrzují i svědectví vnitřní, ústrojí i povaha rorátních zpěvů. V rorátních zpěvech českých vidíme ten princip, který nahoře při uvedeném návodu z rukopisu Vyšehradského. Po zpěvu liturgickém následuje vždy lidová píseň. Vezměme si tedy nejprve *liturgické zpěvy* našich rorát, jimž přísluší vlastní, užší název „rorátní zpěvy" (chorály), jakž je budeme stručně nazývat na rozdíl od „rorátních písní".

Rorátní zpěvy jsou české tropy zpěvů liturgických. Autor vzal si mši rorátní (introitus, kyrie, alleluja, graduale a prosu) a interpoloval její zpěvy tak, že podkládal vždy slabiku českého textu pod každou notu liturgického nápěvu. Tím ovšem liturgické nápěvy se časově velmi protáhly, takže z nich vzniklo několik chorálů českých. Nejsou tedy rorátní zpěvy nic jiného leč interpolované *české zpěvy liturgické*. To samo o sobě jest ve 14. století nemožné, neb to předpokládá českou bohoslužbu. Ta však byla u nás zavedena až v 16. století mimo malý náběh u husitů v prvních letech 20tých 15. století.

Závislost rorátních zpěvů na liturgickém zpěvu husitském patrna z různých jich vlastností, již ze samého textu. Reformační povídavost, již nikterak nelze nazvat krásnou duchovní poesií, až příliš často jeví se v celkem nechutných textech rorátních zpěvů.[2]) Dále manýra překladů husitských i podkládání českého textu liturgickým melodiím bije až do očí. Snaha mít co nejméně práce patrna zvláště na prosách: návod rukopisu Vyšehradského udává ještě pro každý den jinou prosu, v našich rorátních zpěvech přes den se vrací interpolovaná „Mittit ad virginem". To vše ukazuje pozdější původ rorátních zpěvů. Nejrozhodnějším však důvodem, že rorátní zpěvy nepocházejí ze 14. sto-

---

[1]) Dreves (Cantiones Bohemicae str. 26) praví, že Arnošt z Pardubic založil asi votivní pobožnost adventní podobně jako odpolední pobožnost „Salve regina" zcela v rámci liturgického zpěvu a že teprve vkladem písní vzrostla bohoslužba v oblíbenou u lidu pobožnost. To jest správné, avšak s tím doplňkem a opravou, že tento process nezačal za Arnošta z Pardubic, nýbrž až po něm, a že se nedál tak rychle, jak myslí Dreves, nýbrž že postupoval volně po celé 15. století, než došel k známým nám rorátním zpěvům.

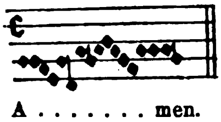
[2]) To vystihl už Čelakovský r. 1828, kdy chtěl pro svou sbírku národní poesie čerpat i z rorátních zpěvů, tehdy vydaných u Pospíšila; jen hudba ho potěšila, ne text (Sebr. Listy str. 214).

letí, jest vedle zevnějšího důvodu z rukopisu Vyšehradského důvod vnitřní, plynoucí z hudebního karakteru těchto zpěvů.

Řekl jsem, že rorátní zpěvy jsou tropy liturgických nápěvů. Liturgické nápěvy se však měnily, u husitů nabyly leckde jiné podoby než měly dříve. Jest tedy na snadně, že nejlepším důkazem, kdy rorátní zpěvy vznikly, bude odpověď na otázku, máme-li tu před sebou interpolaci katolických nápěvů 14. nebo husitských 15. století. Hned předem však musím vyloučit námitku, že snad by se tyto nápěvy byly mohly měnit rovnoběžně, tak že by změna v liturgickém nápěvu vyvolala i změnu v rorátních zpěvech. To jest nemyslitelno. Vznikl-li z liturgického zpěvu český chorál, byl ten již svou syllabičností něco zcela nového, samostatného; o shodnosti nápěvů věděl snad autor, ne však lid, jenž české chorály zpíval. Proto změna nápěvu liturgického nemohla účinkovat na zpěvy rorátní tak, aby v nich vyvolala touž změnu teprve dodatečně, po jich vzniku. Proto lze se zcela spolehnout na methodu, že rorátní zpěvy nám ukazují ten liturgický zpěv, jaký byl v užívání v době jich vzniku.

Uvedu jen několik nejkarakterističtějších dokladů, jež snad stačí k důkazu, o který jde. Že celá řada zpěvů byla v liturgickém zpěvu 15. století právě taková jako ve 14., a že tedy na nich pro náš účel ničeho nepoznáme, jest samozřejmo; nutně tedy musíme hledat zpěvy, jež se časem měnily, a to byly především zpěvy, jež lidovému vlivu stály nejblíže, totiž prosy.

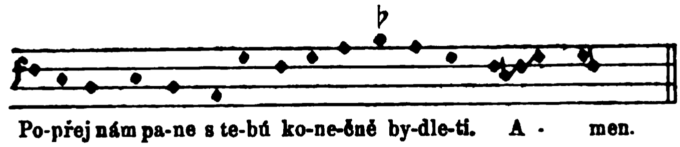
Latinská prosa „Mittit ad virginem“ končila ve 14. věku prostým Amen, neumaticky zdobeným. V kapitulním rukopise Arnošta z Pardubic z r. 1363 zní:[1])



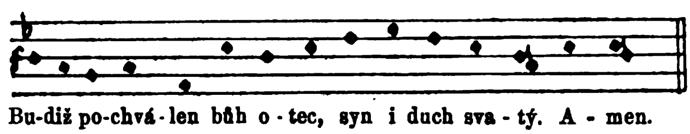
A . . . . . . . men.

Husité, kteří počítali vždy na zpěv lidu, odstranili i tento poslední zbytek liturgické koloratury sekvence tím, že nápěv opatřili textem (českým), ovšem s některými změnami:[2]).

[1]) Srv. též Pachta, Cyrill 1880, 60.
[2]) Rkp. univ. knih. XI E 2, fol. 118.




Naše rorátní zpěvy interpolují pak na konci nedělních rorát, kde užito celého nápěvu téže sekvence, konec sekvence takto:[1])

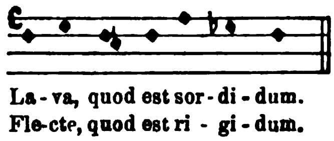



Tento příklad sám o sobě praví vše: nápěv rorátních zpěvů očividně souvisí s nápěvem husitským a ne předhusitským. V původním „Amen“ nápěv nevystupuje nad *a*, aby nemusil užít *b* molle, jež by porušilo karakter lydické toniny. Oba nápěvy druhé vystupují na *b*, čímž nápěv stává se vlastně transponovaně jonickým. Již to dobře karakterisuje lidový karakter těchto dvou nápěvů. Že oba nápěvy z liturgického „Amen“ nevznikly samostatně, nezávislou jeho interpolací, jest samozřejmo právě pro stejné úchylky, jež nemohou být nahodilé.[2]) Jde jen o to, který z nich jest starší. Že rukopis husitský nepředpisuje ♭, rorátní pak ano (což jest vždy pozdější stupeň), dá se vysvětlit právě jen stářím rukopisu, ne však nápěvů. Avšak konec nápěvu sám nás poučuje neomylně. V husitském nápěvu „Amen“ vzat zcela (jen s přidáním jedné průchodní noty) konec nápěvu liturgického, čímž vznikla koloraturní jeho fráse. V rorátním nápěvu šla interpolace ještě dále: interpolována i tato koloratura, zjednodušen nápěv (nepotřebná průchodní nota zase vypuštěna), čímž vznikly pouze dvě ligatury. To musilo být pozdější, neboť není myslitelno, že by husité, kdyby měli před sebou rorátní zpěvy, byli se vraceli k liturgické koloratuře ve zpěvích, kde se jí všemožně vyhýbali. Zcela přirozeně však si vysvětlíme postup obrácený, že upravovatel rorátních zpěvů nebyl spokojen ani s interpolací husitskou a šel ještě dále.
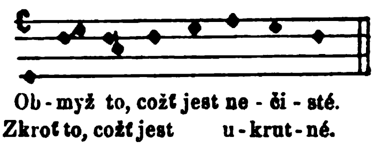
[1]) Rkp. univ. knih. XVII F 45, fol. 49 a.

[2]) Že v rorátních zpěvech vynechána 5. nota husitského nápěvu, nic neznamená, neboť to jest obvyklo právě v husitském zpěvu i u slok jedné písně, kdy se přidáním neb ubráním takové průchodní noty opatřila potřebná rovnost not a slabik.

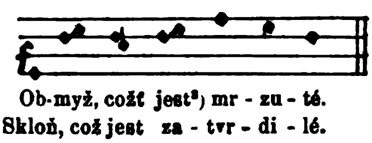
Jiný příklad podává sekvence „Veni sancte spiritus et emitte“. Její čtvrtý motiv v době předhusitské začínal:[1])



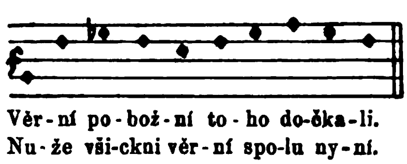

Husitský kancionál Jistebnický (str 5) z 20tých let 15. století počíná jinak:




Na konci 15. století zpíval se podobně u husitů tento začátek:[2])




Rorátní zpěvy pak mají při pondělí:[4])




I zde zcela patrně interpoloval skladatel rorátní nápěv husitský a ne předhusitský, jak dokazuje první nota i sedmá. Podobných dokladů nalezli bychom dosti i jinde.

Že i jiné liturgické zpěvy vzaty jsou ze zpěvu husitského a ne předhusitského, ukazuje nejpádněji Kyrie sobotních rorátních zpěvů, jež jest děláno podle kyriamina „Kyrie Magne deus“. Toto kyriamen není

[1]) Rkp. mus. knih. XIII B 2, str. 259.

[2]) Rkp. dvorní bibl. víd. č. 4557, fol. 238a.

[3]) Tato ligatura jest původní ligatura husitská, v předešlém nápěvu jest v druhé sloce téhož motivu, v první rozdělena pro získání slabiky.

[4]) Rkp. univ. knih. XVII F 45, fol. 63a.

však ani v knihách Arnoštových ani vůbec v zpěvnících 14. století, nýbrž vzniklo až v 15. století. Nemohou být tedy rorátní zpěvy původu předhusitského.

*Rorátní písně* nejsou tu již tak bezpečným vodítkem, ježto není vyloučena možnost, že vznikaly v různé době a byly potom přijímány do rorát, kdežto rorátní zpěvy jsou celek, jenž musil vzniknout najednou, aspoň zpěvy pro týž den. Avšak i písně rorátní ukazují pozdní původ. Máme tu na př. nápěv písně „Otče náš, milý pane" ze začátku 16. století. Většinou pak nápěvy vzaty jsou z husitských latinských písní rorátních, jež známe z rukopisů 15. století; že by husité byli české písně polatiněli, jest pravdě nepodobno, za to přirozeno jest počeštění latinských písní. Rorátní písně mají nápěvy i světských písní lidových i jiných podobných písní, jež známe z konce 15. století (zvláště „Elško milá srdečná"). Uvedený rukopis VI C 20 z konce 15. věku udává při nápěvech latinských písní jich pramen světský, což potom v rukopisech českých rorátních písní přestalo (jedna z těchto písní zpívá se též nápěvem písně „Ktož jsú boží bojovníci"). Že by písař rukopisu pátral po pramenech a udával je ve smyslu historické heuristiky, je absurdnost. Ukazuje to, že tehdy toto přejímání bylo ještě nové, známé, kdežto v rorátních písních vědomí to už mizí a sice tak, že nejstarší rorátní rukopis pramen někde ještě udává, pozdější však to pomíjejí docela.

Poněvadž výsledek tohoto rozboru jest negativní, že totiž rorátní zpěvy do našeho období nenáležejí, nebudeme se tu jimi déle obírati. Jich skutečný rozbor náleží v dějiny husitské písně, kdež také souvislost a význam jich vysvitne zcela jinak.

Avšak s negací, jíž jest v této kapitole více než dosti, ještě nejsme hotovi. Musíme ještě vyloučit *literátská bratrstva* z dějin zpěvu předhusitského. Existence literátů ve 14. století jest výsledek pouhé spekulace, ne fakt daný prameny. Zejména příčinou toho bylo položení rorátních zpěvů do 14. století. Jest známo, že v 16. století literáti horlivě zpívali zpěvy rorátní, tento stav se pak přenesl do 14. století, neboť zde nebylo nikoho, kdo by byl tyto zpěvy zpíval. Vyloučili-li jsme ze zpěvu předhusitského rorátní zpěvy, zmizel i předpoklad existence literátských bratrstev ve 14. věku. Druhou záminkou bylo cechovní zřízení pozdních bratrstev, jehož stopy hledány už v nejstarší organisaci řemesel, avšak toto zcechovění chrámového zpěvu jest právě jeden z nepříliš sympathických následků reformačního zpěvu. Kde těchto předpokladů nebylo, tam také dopadl úsudek jinak. Sám Balbín uvádí první literáty až k r. 1490 (v Lomnici

n. L.),[1]) kdežto Konrád,[2]) Tadra[3]) a Winter[4]) je kladou do 14. století. Je přirozeno, že lidé, tedy také historikové, rádi mnoho vědí. Jest k tomu obyčejně třeba velké odvahy, málo vědět, a jest potřebí tím větší odvahy, čím více předchůdcové domnívali se vědět. U nás z novějších historiků, kteří psali o literátech, měl tuto odvahu jediný, a sice nikdo menší než právě Tomek, jenž se nebál znát první literáty v Praze až z r. 1512,[5]) ač psal o tom již po Konrádovi a Tadrovi, kteří udávali doklady již o půldruhého sta let starší. Patrně tyto doklady před ním neobstály, proto je prostě pominul.

Domnělé doklady pro existenci literátů ve 14. století spočívají v tom, že se vyskytuje jméno „literatus" už v této době. Že velmi často znamená to pouze „studovaného" člověka, jest nesporno. Konrád však a jiní vidí literáty v tomto epithetu tehdy, jsou-li při pouhých měšťanech. Tak r. 1391 jmenují se v aktu university dva „cives literati"[6]) vedle notářů a kleriků, tedy skutečně studovaných lidí, kteří se tu však nenazývají „literati". Z toho soudí Konrád, že tu „literatus" znamená něco jiného než pouhého studovaného člověka, něco, čím se měšťané lišili od notářů a kleriků tamtéž přítomných, t. j. zpěváky literáty. To jest chybný logický závěr. Právě proto, že se „literati" zde vyskytá jen u jmen měšťanů a ne u notáře, ukazuje, že jde o označení studovaných lidí, neboť u notáře by to byl pleonasmus, u měšťana pak vysvětluje, že mohl být vzat k jednání universitnímu patrně jako bývalý člen university, jenž však potom zůstal měšťanem. Naopak tedy spíše „notarius literatus" mohl by znamenat něco jiného než studovaného člověka pro svůj pleonasmus, ne však „civis literatus". Poněvadž však u osob duchovních i universitních slovo „literatus" samo sebou se rozumí, proto se u nich nikde nevyskytuje, jen u osob měšťanských, kde „civis literatus" byl přece vzácnou výjimkou. Zvláště po založení university Pražské navštěvovali přednášky mladí měšťané i šlechtici, kteří gradu nedosáhli,

---

[1]) Vita Arnesti str. 134.

[2]) Dějiny posvátného zpěvu II, 111 ad. obsahují neobšírnější dosud stať o literátských bratrstev až do jich zrušení na konci 16. století.

[3]) Památník Hlaholu 1886, str. 8, práce velmi pěkná, se stanoviska historického nejlepší o tomto předmětě.

[4]) Život církevní II, 944 ad. shrnul výsledky předešlých prací i rozmnožil je hojně zvláště údaji z venkovských archivů.

[5]) Dějepis m. Prahy IX, 252.

[6]) Monum. Univ. Prag. II, 1834, str. 395.

avšak dali si říkat „literatus“ na důkaz svého vzdělání. Často asi byla to přezdívka, jež byla prostředkem k rozlišení osoby jeho od jiných osob téhož jména; na př. na Poříčí bylo jistě mnoho měšťanů jménem Jan, proto jest přirozeno, že jeden z nich, studovaný, odlišován r. 1414 slovem „literatus“.[1]) Takovým „literátem“ z nižší šlechty byl sám Tomáš ze Štítného. Slova toho užívalo se i o vzdělaných dámách, na př. r. 1350 sluje Anežka z Valdeka, z rodu panského, „puella literata“ pro své vědomosti.[2]) Taková přezdívka stala se někdy i terčem vtipů a výsměchu, jak ukazují verše satiry „Podkoní a žák“, kde dvořák opovrhuje studovaným žákem:

najviec biřici, kati,
vše bývají literáti.[3])

Jiného poněkud významu jest doklad, že r. 1372 při Miličově Jerusalemě v Praze zřízen byl „dům literátů“[4]) a sice pro duchovní, kteří pomáhali Miličovi při práci (na způsob mnišský). O zpěvu tu není tedy také řeči; mohli asi účastnit se této práce a tedy bydlit v „domě literátů“ i nižší klerikové, ne-li žáci i studovaní laikové. Avšak udání, že tu jde o pomocníky při správě kajícného ústavu, nepřipouští výklad, že by tím míněni byli naši literáti zpěváci.

To platí i o jiných domnělých „literátech“ 14. věku.[5]) Pouhé jméno významu tak všeobecného a nad to rozšířeného, jako bylo ve 14. století, nedokáže nám ničeho. Skutečné pěvecké sbory, jež ze 14. století známe, jsou sbory kleriků a určeny jsou výhradně k zpěvu liturgickému.[6]) Zpěváků pro pění lidových písní v kostele nebylo,

---

[1]) Tomek, Základové místopisu Pražského II, 256. Že jest to přezdívka, patrno z toho, že týž Jan sluje někdy jen „litera“.

[2]) Monum. Vaticana Bohemiae I, 661.

[3]) Výbor I, 955.

[4]) Tomek, Dějepis m. Prahy III, 303.

[5]) Konrád II, 115 uvádí literáty z Králové Hradce a uvádí za doklad inventář z r. 1407 (viz jej na str. 93), kde prý se jmenuje tolik kněh stejného druhu, že to ukazuje na veliký sbor literátů. Konrád zapomněl připomenout, že tyto knihy jsou však zpěvníky liturgické (jakési „cantionale“, jehož by byli mohli literáti užívat, jest tu jediné!), což opraví důsledek jeho v ten smysl, že tu bylo mnoho kněží (bohatý liturgický zpěv), o sboru literátů však tu není ani památky. Zmínky o domnělé Prachatické „škole literátské“ musily by být položeny aspoň poněkud na pramenný podklad, aby vůbec mohly se stát předmětem diskusse.

[6]) Není tedy správné, praví-li Jar. Vlček (Dějiny české liter. I, 74) o mansionářích, že „přenesli zálibu z latinského zpěvu liturgického i na obecný lidový zpěv chrámový“. Nenašel jsem ani jediného dokladu pro to, ba ani ne nejmenší pravděpodobnosti. Mansionáři zpívali vždy jen liturgické zpěvy.

poněvadž jich nebylo potřebí. Literátská bratrstva stejně jako rorátní zpěvy jsou dílem zpěvu husitského, proto se také objevují na rozhraní 15. a 16. věku výhradně jen u husitů.

---

Dějiny zpěvu předhusitského jsou u konce. Stojíme na prahu 15. století, díváme se na širokou oblast českého zpěvu té doby. V nádherných chrámech, v přepychových komnatách císařského majestátu, v střízlivém mázhauze měšťanském, v učouzené krčmě i v chatrné boudě — všude se zpívá. Zpívají všichni od vysokého preláta až do posledního žáčka, od předního milce králova až do chudoučkého dvořáka, od bohatého měšťana až do prostého sedláčka. Doba nádhery, doba přepychu, doba zpěvu. A přece v tomto třpytném obraze je dosti stínů, zpěv se často omezuje, odbývá, zůstává na povrchu, nejde ze srdce. Vroucí zpěv stává se vzácností, řemeslo nastupuje místo umění, ryzí zlato se mění v pozlátko. Slavná doba českého zpěvu přímo křičí po reformě.

V kostelích zlořády porušují nejen zbožnost, nýbrž i hudební cenu zpěvu. V palácích bohatých pánů zpěv podporuje rozmařilost, změkčilost. V chudé chýši píseň se znemravňuje, rozpustilost zpěvu přesahuje všechny meze. Do toho zavanul ostrý vítr nové doby. Hus promluvil, za ním promluvili tisícové. Hus zazpíval, po něm zazpíval lid — a zpívali píseň novou. Nová doba, nový zpěv.

---

# Přílohy.

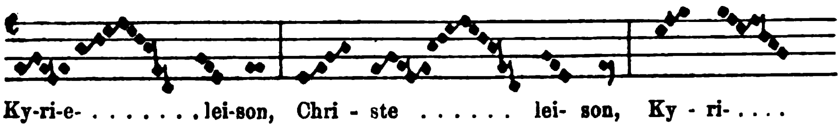
## I.
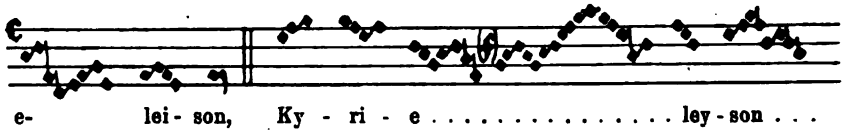
## Skladby mistra Záviše.
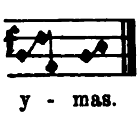
(Srv. str. 128).

### *1. Kyrie.*

Rukopis Vyšehradský fol. 159a.





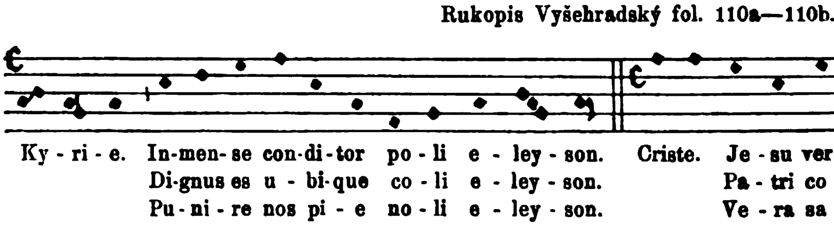


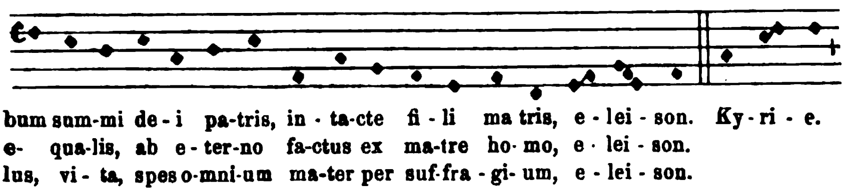


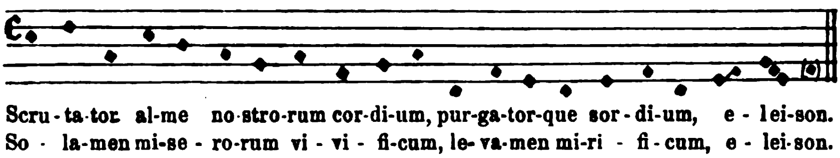

Rukopis neudává klíč, jinak vše jako zde. Toto Kyrie jest úvodem k dalšímu Závišovu Gloria. O konečném „ymas“ viz traktát mnicha Břevnovského (str. 318): „aliquando additur ymas“.
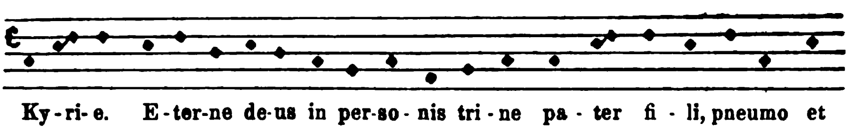
### 2. *Kyrie.*
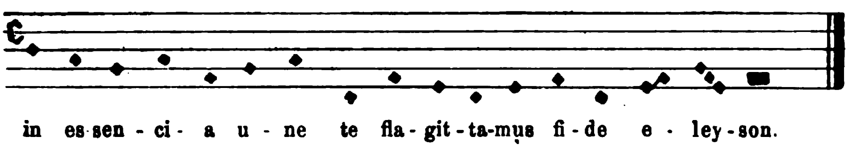
Rukopis Vyšehradský fol. 110a—110b.
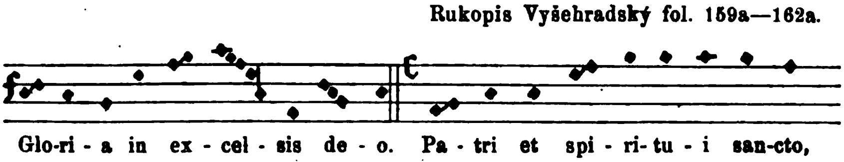








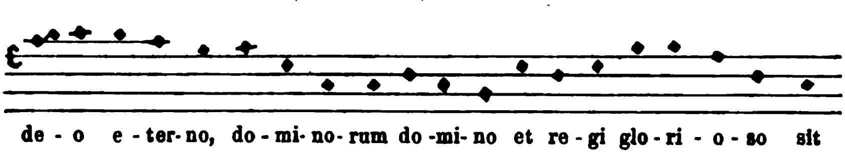


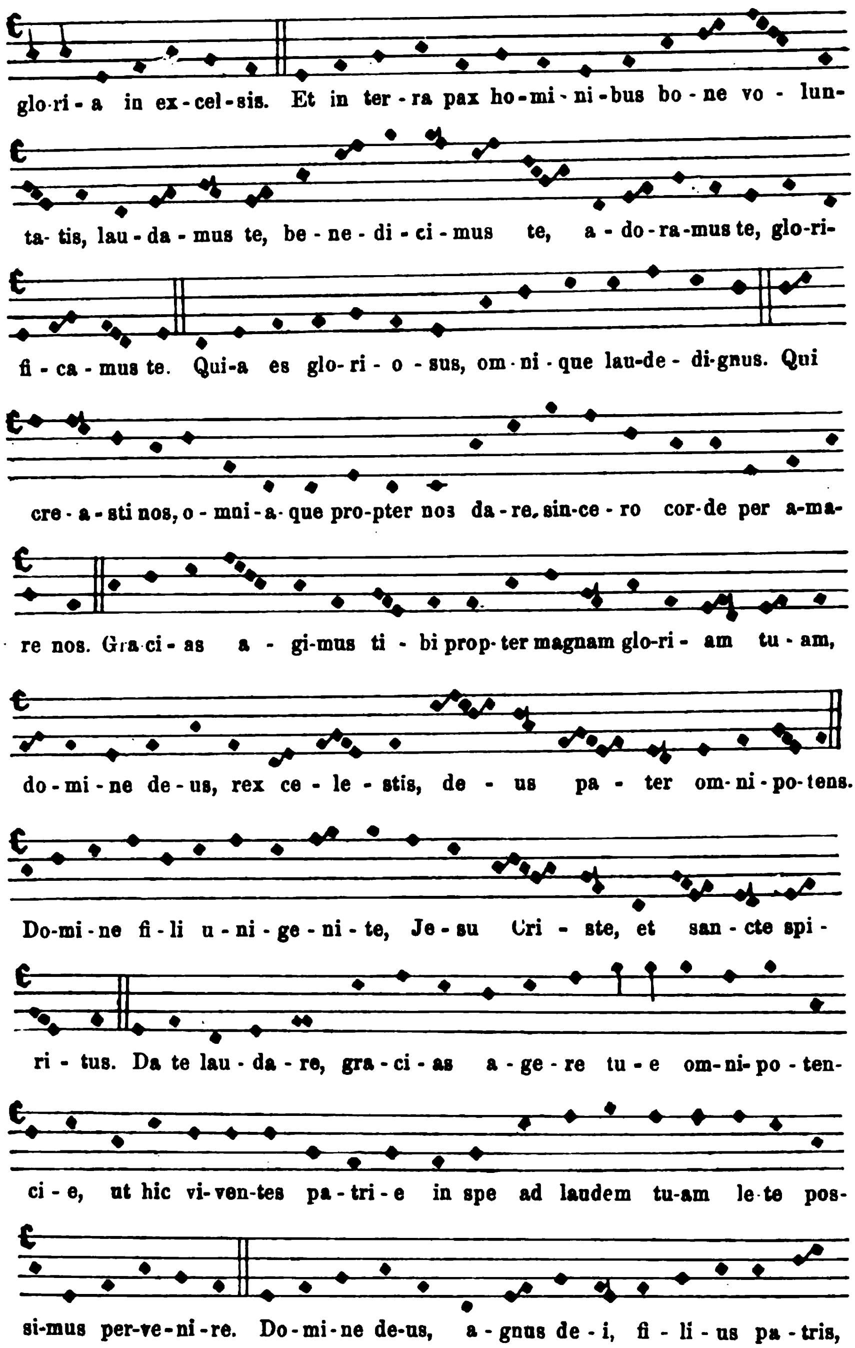

Rukopis má 5 systemů (dva 5, jeden 4, jeden 7 a jeden 6liniový), vše bez klíče, jejž lze však podle analogie určit. Opravena patrná chyba písařská na konci 2. dílu (*e* místo *f*), na konci 3. dílu doplněna scházející nota. Na konci pominuta změna klíče (na systemu 6liniovém) a upravena notace podle klíče předešlého.

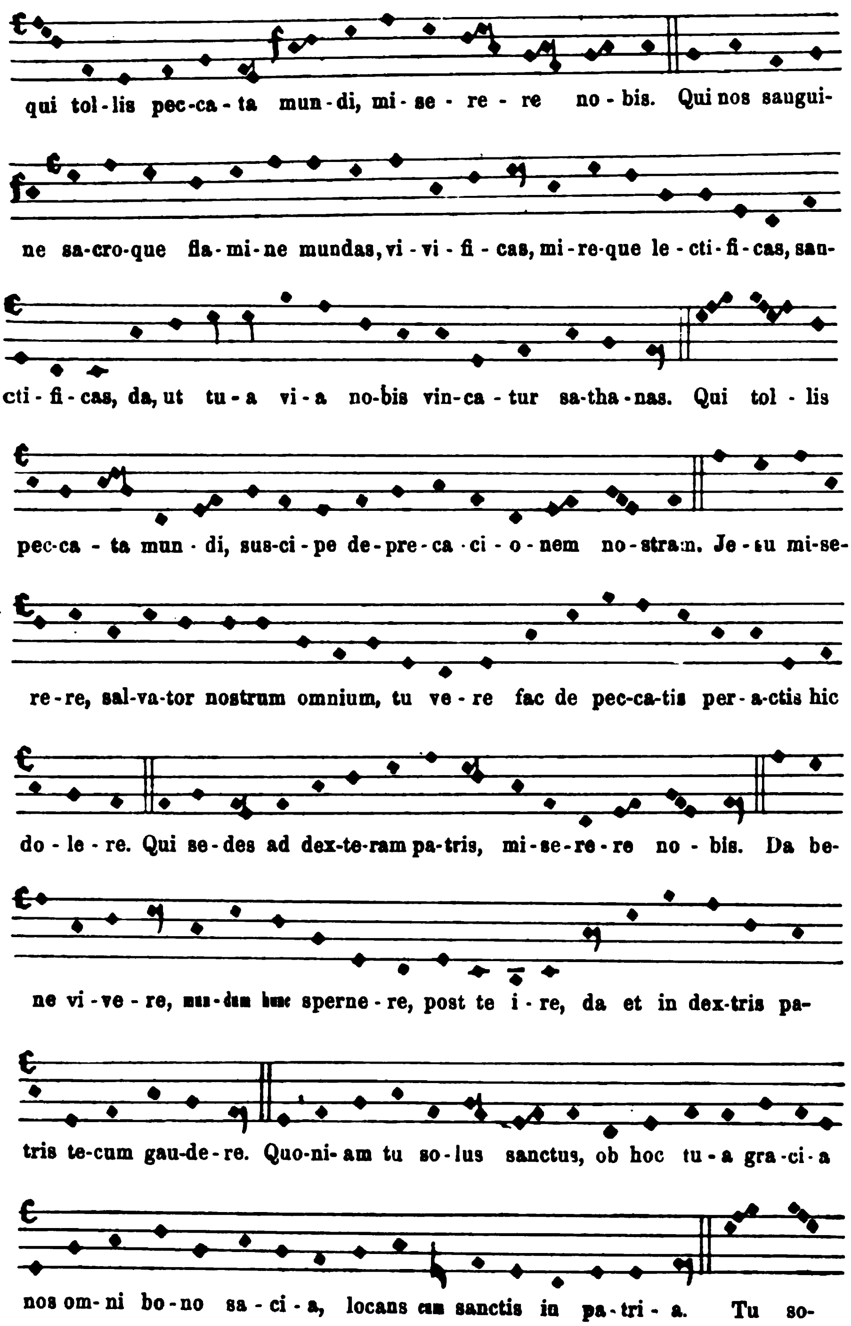
### 3. *Gloria.*
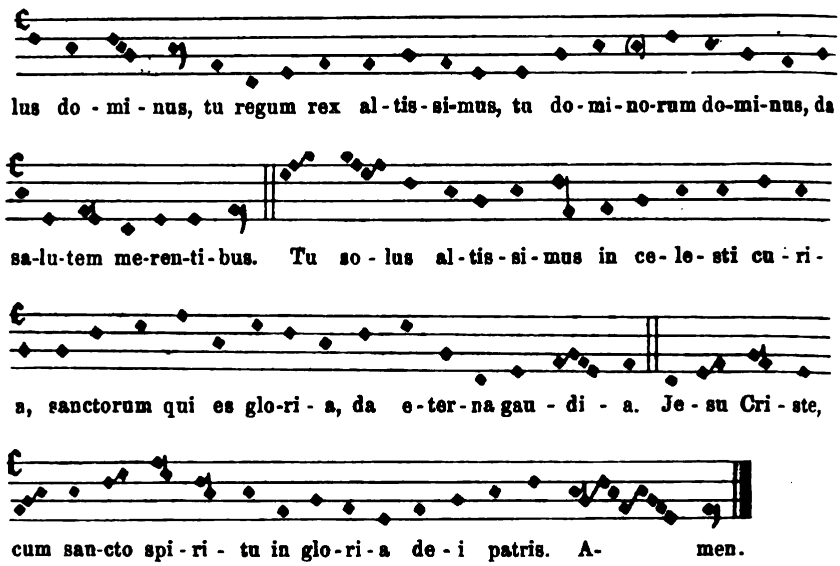
Rukopis Vyšehradský fol. 159a—162a.




glo-ri - a in ex - cel - sis. Et in ter - ra pax ho-mi - ni - bus bo - ne vo - lun-
ta- tis, lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus te, a - do - ra-mus te, glo-ri-
fi - ca - mus te. Qui-a es glo- ri - o - sus, om - ni - que lau-de - di-gnus. Qui
cre - a - sti nos, o - mni - a - que pro-pter nos da - re, sin-ce - ro cor-de per a-ma-
re nos. Gra-ci - as a - gi-mus ti - bi prop- ter magnam glo-ri - am tu - am,
do - mi - ne de - us, rex ce - le - stis, de - us pa - ter om- ni - po- tens.
Do-mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Cri - ste, et san - cte spi -
ri - tus. Da te lau - da - re, gra - ci - as a - ge - re tu - e om- ni- po - ten-
ci - e, ut hic vi- ven-tes pa - tri - e in spe ad laudem tu-am le-te pos-
si-mus per-ve-ni-re. Do-mi-ne de-us, a - gnus de - i, fi - li - us pa - tris,


qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Qui nos sangui-
ne sa-cro-que fla-mi-ne mundas, vi-vi-fi-cas, mi-re-que le-cti-fi-cas, san-
cti-fi-cas, da, ut tu-a vi-a no-bis vin-ca-tur sa-tha-nas. Qui tol-lis
pec-ca-ta mun-di, sus-ci-pe de-pre-ca-ci-o-nem no-stram. Je-su mi-se-
re-re, sal-va-tor nostrum omnium, tu ve-re fac de pec-ca-tis per-a-ctis hic
do-le-re. Qui se-des ad dex-te-ram pa-tris, mi-se-re-re no-bis. Da be-
ne vi-ve-re, mun-dum hunc sperne-re, post te i-re, da et in dex-tris pa-
tris te-cum gau-de-re. Quo-ni-am tu so-lus sanctus, ob hoc tu-a gra-ci-a
nos om-ni bo-no sa-ci-a, locans cum sanctis in pa-tri-a. Tu so-

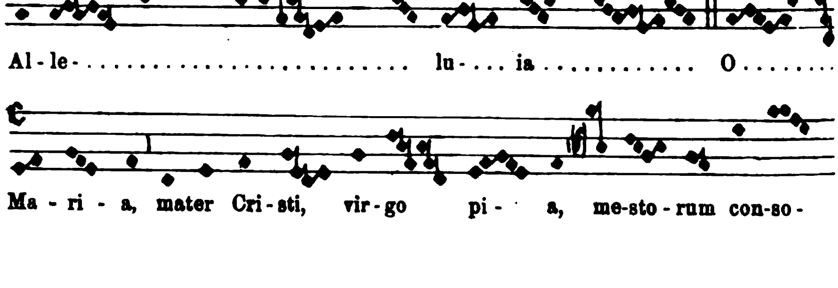


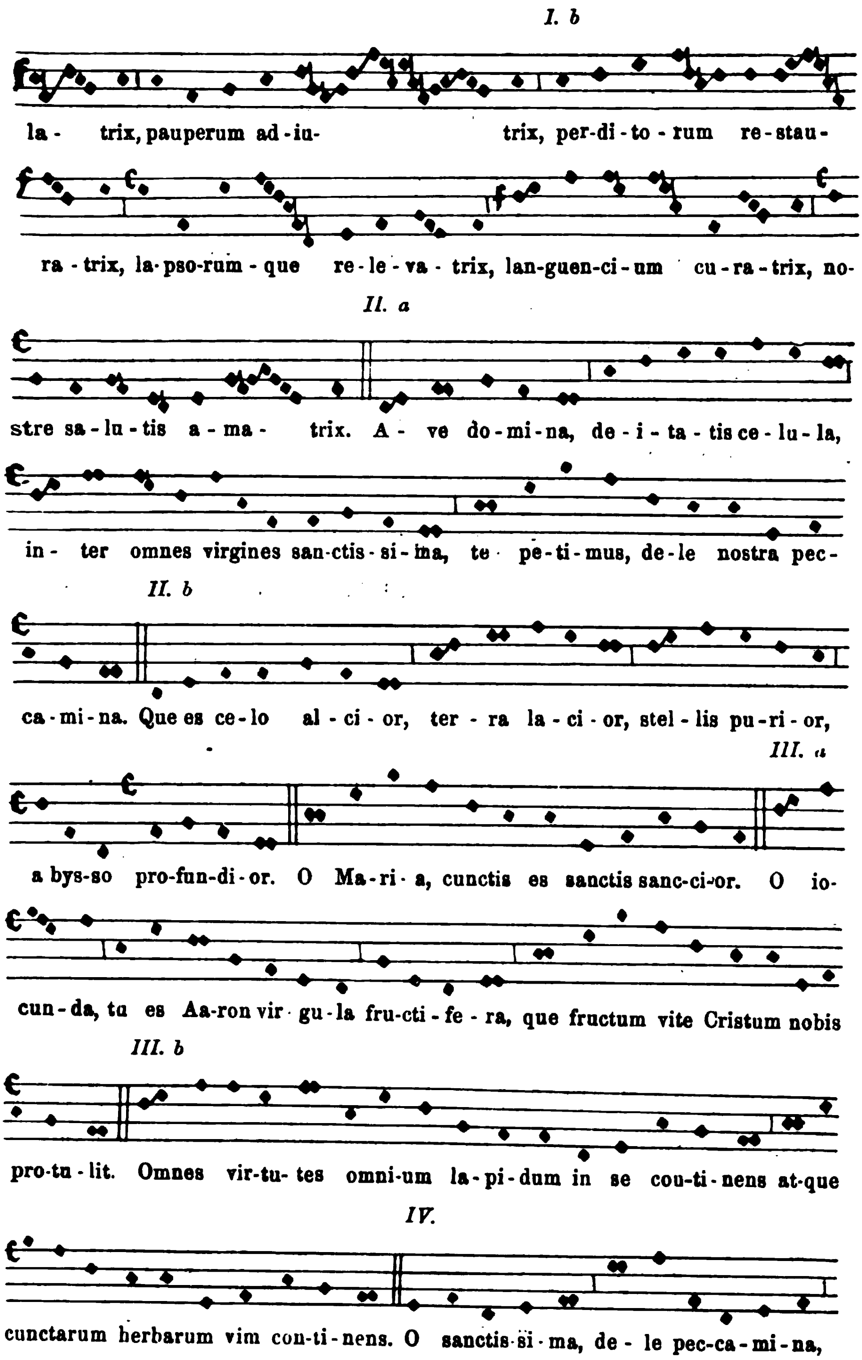

Rukopis jest zcela pravidelně notován, většinou bez klíče; leckde písař klíč položil, ale na první pohled patrno, že chybně. Tím přesné podání notace skoro znemožněno. Podržel jsem, pokud možno, jednotný klíč užívaný v témž rukopise skoro výhradně, jenž nepochybně náležel asi i k této skladbě. Jen v nutnosti jsem položil podle svého domyslu někde *f* klíč. Poslední dvě noty v „per amare nos“ napsal písař chybně o ton níže (*e d*), což zde opraveno. Podobně slovo „glorificamus te“ má býti asi notováno *e c d e f͡ed e*. Slovo „dominorum“ má z úvodu asi *c g e*, náleží snad *f* klíč i k této části. S tím souvisí i nápěv slov „qui creasti nos omnia,“ zde však zase jinak notovaných.

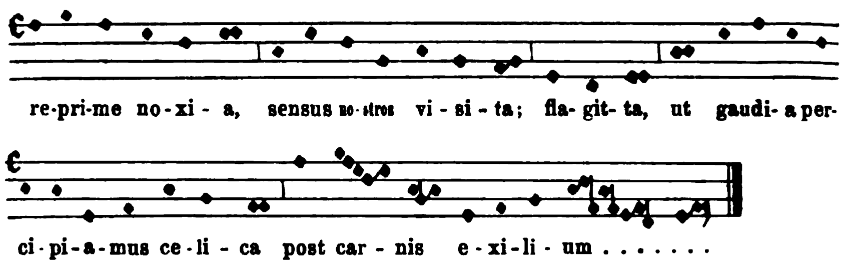
### 4. *Alleluia.*

Rukopis Vyšehradský fol. 182a—183b.

*I. a*



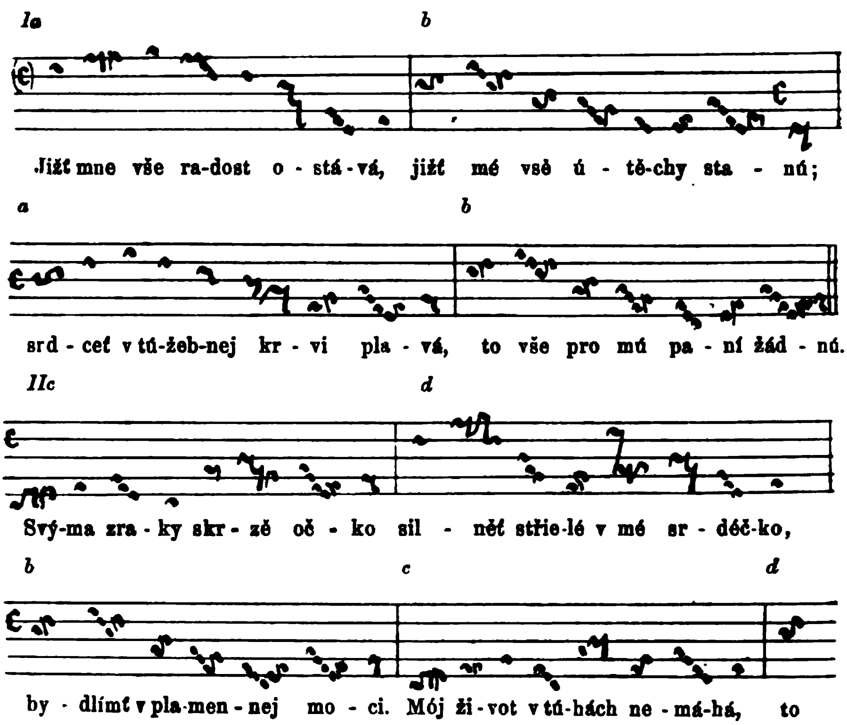

I. b
la - trix, pauperum ad-iu- trix, per-di-to-rum re-stau-
ra-trix, la-pso-rum-que re-le-va-trix, lan-guen-ci-um cu-ra-trix, no-
II. a
stre sa-lu-tis a-ma- trix. A- ve do-mi-na, de-i-ta-tis ce-lu-la,
in- ter omnes virgines san-ctis-si-ma, te pe-ti-mus, de-le nostra pec-
II. b
ca-mi-na. Que es ce-lo al-ci-or, ter-ra la-ci-or, stel-lis pu-ri-or,
III. a
a bys-so pro-fun-di-or. O Ma-ri-a, cunctis es sanctis sanc-ci-or. O io-
cun-da, tu es Aa-ron vir-gu-la fru-cti-fe-ra, que fructum vite Cristum nobis
III. b
pro-tu-lit. Omnes vir-tu-tes omni-um la-pi-dum in se con-ti-nens at-que
IV.
cunctarum herbarum vim con-ti-nens. O sanctis-si-ma, de-le pec-ca-mi-na,

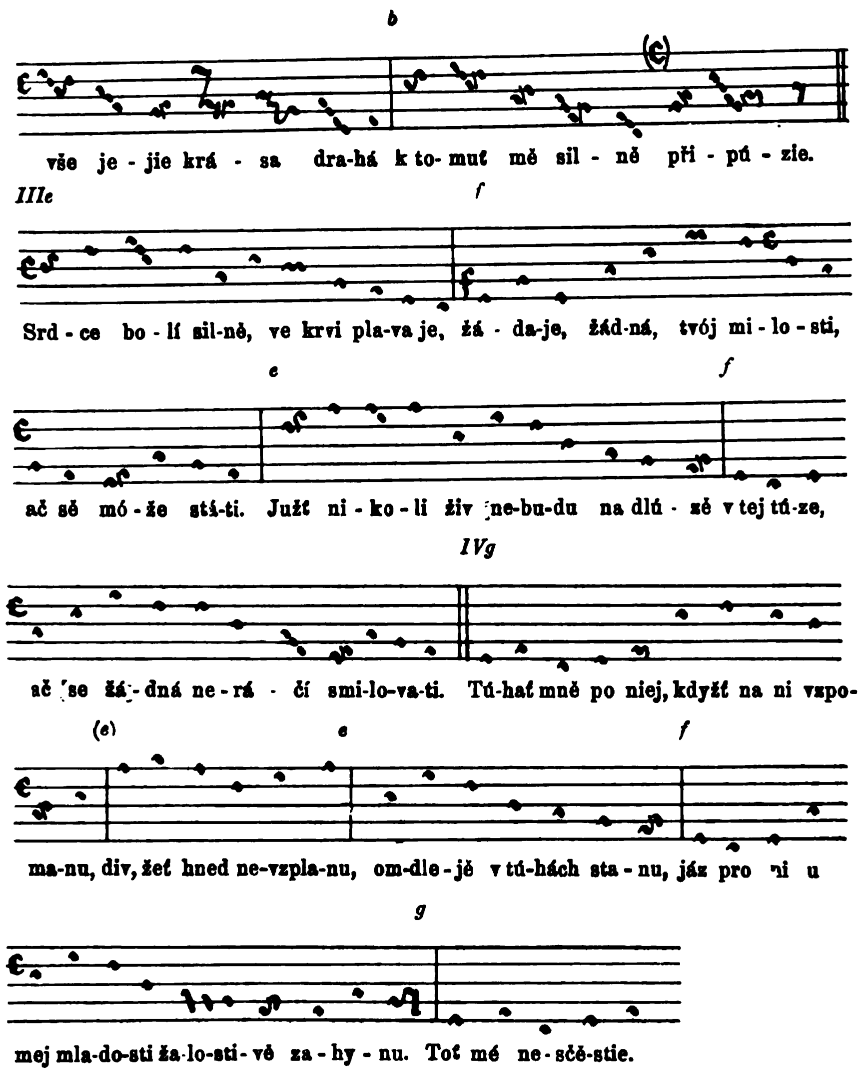



O rukopise, nedostatku klíčů a p. platí totéž, jako o Gloria. Četné chyby písařské jsem nemohl všechny opravovat; konec, jenž notován chybně *d e d e f*, jsem upravil, jak asi skutečně zněl. Byl-li motiv v I. části vždy v téže tonině, nelze rozhodnout, zdá se však, že ano, proto jsem podle toho určil klíče (též interval *g e c* tomu nasvědčuje). Římské číslice označují oddíly skladby, malá písmena motivy, aby tím lépe vynikla leichová forma druhé části.

## 5. *Píseň milostná.*

Rukopis státní knih. Mnichovské č. 8848, fol. 182b.





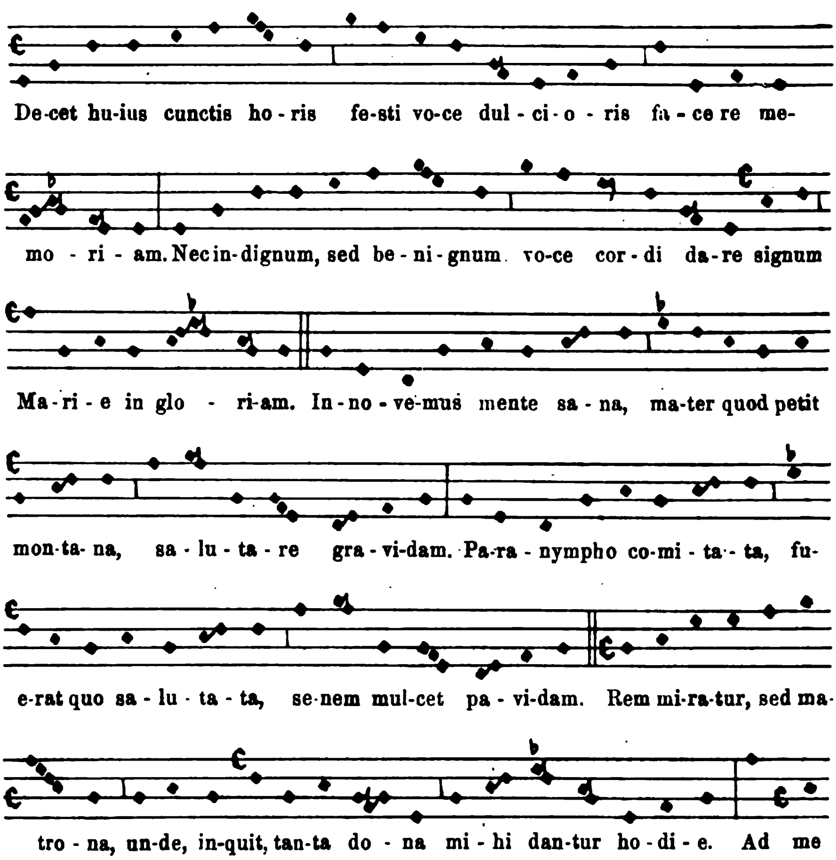

Rukopis psán „podkovovými" notami u nás ve 14. století obvyklými, přetrháním jest velmi nečitelný. Otisk Truhlářův v ČČM 1885, 112—3 má některé omyly, jež svedly Konráda (Zprávy o zas. král. č. spol. nauk 1886, 177) k zbytečným konjekturám. Otiskuji zde nápěv proto znovu z rukopisu a bez transkripce (tuto viz nahoře str. 133). Rozdělil jsem jen nápěv podle architektoniky jeho tak, že římské číslice značí díly leichu, malá písmena melodické motivy. O chybách písařských viz str. 132.

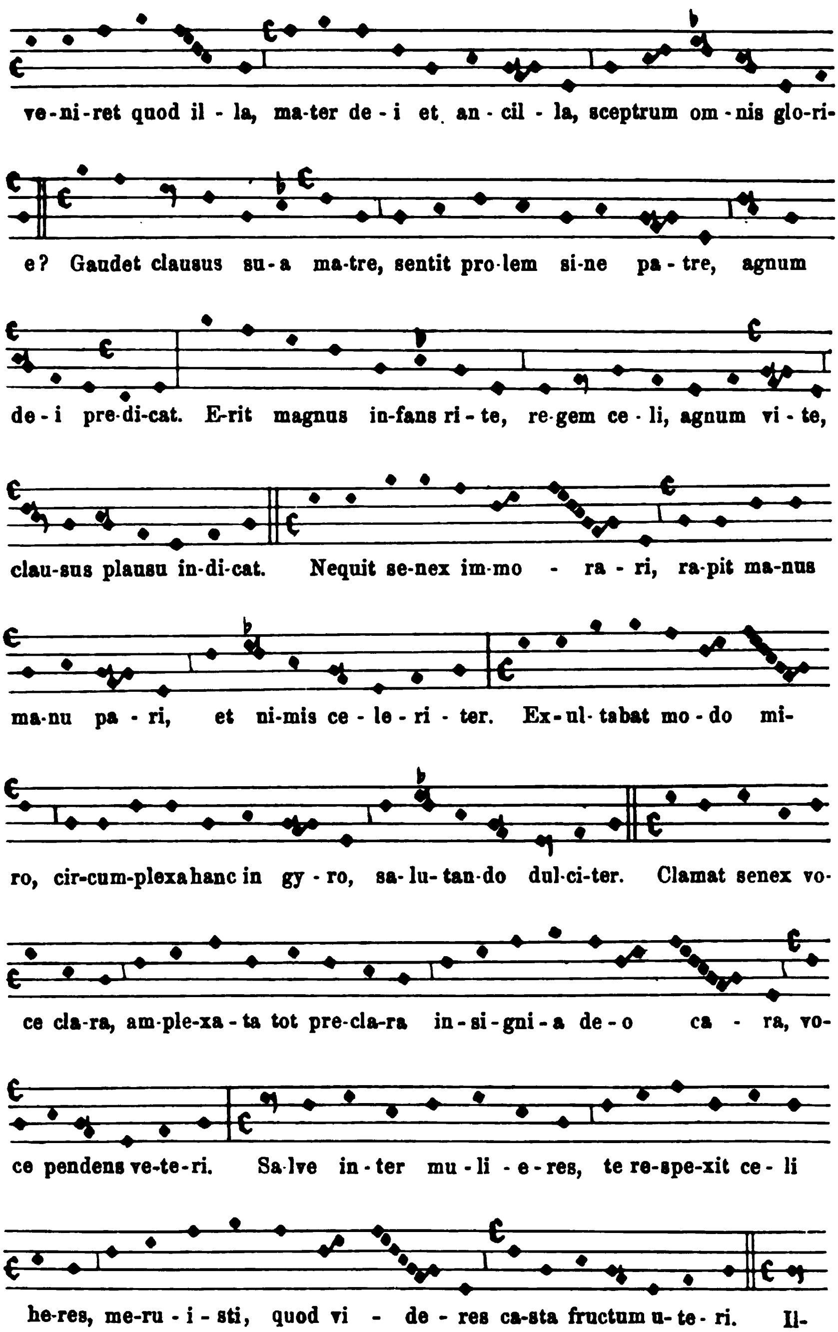
## II.

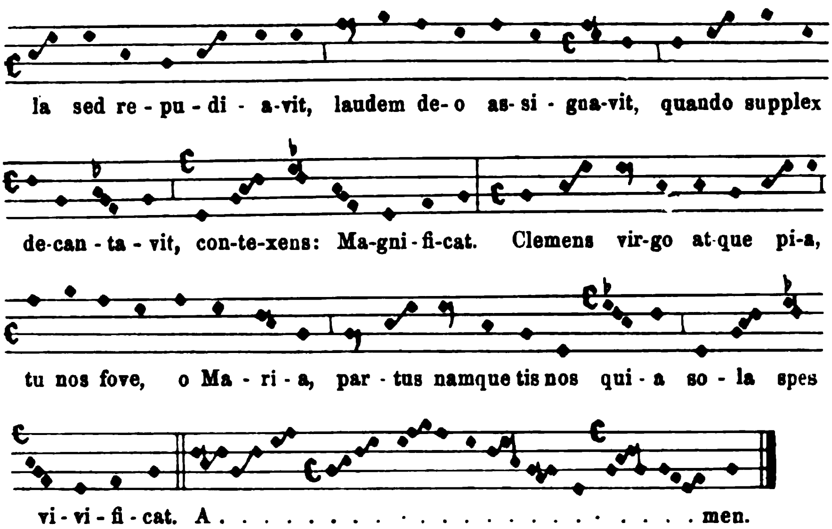
## Sekvence Jana z Jenštejna.

(Srv. str. 137).

Rukopis univ. knih. XIII A 5c.




ve-ni-ret quod il - la, ma-ter de - i et an - cil - la, sceptrum om - nis glo-ri-
e? Gaudet clausus su-a ma-tre, sentit pro-lem si-ne pa - tre, agnum
de - i pre-di-cat. E-rit magnus in-fans ri - te, re-gem ce - li, agnum vi - te,
clau-sus plausu in-di-cat. Nequit se-nex im-mo - ra - ri, ra-pit ma-nus
ma-nu pa - ri, et ni-mis ce - le - ri - ter. Ex-ul-tabat mo - do mi-
ro, cir-cum-plexa hanc in gy - ro, sa-lu-tan-do dul-ci-ter. Clamat senex vo-
ce cla-ra, am-ple-xa-ta tot pre-cla-ra in-si-gni-a de-o ca - ra, vo-
ce pendens ve-te-ri. Sa-lve in-ter mu-li-e-res, te re-spe-xit ce-li
he-res, me-ru - i - sti, quod vi - de - res ca-sta fructum u-te-ri. Il-




V otisku označeny verše malými čarami, oddíly sekvence jednoduchými, nástupy nových motivů dvojitými čarami; ♭ nad notou není v rukopise. O tom a transskripci viz str. 137.

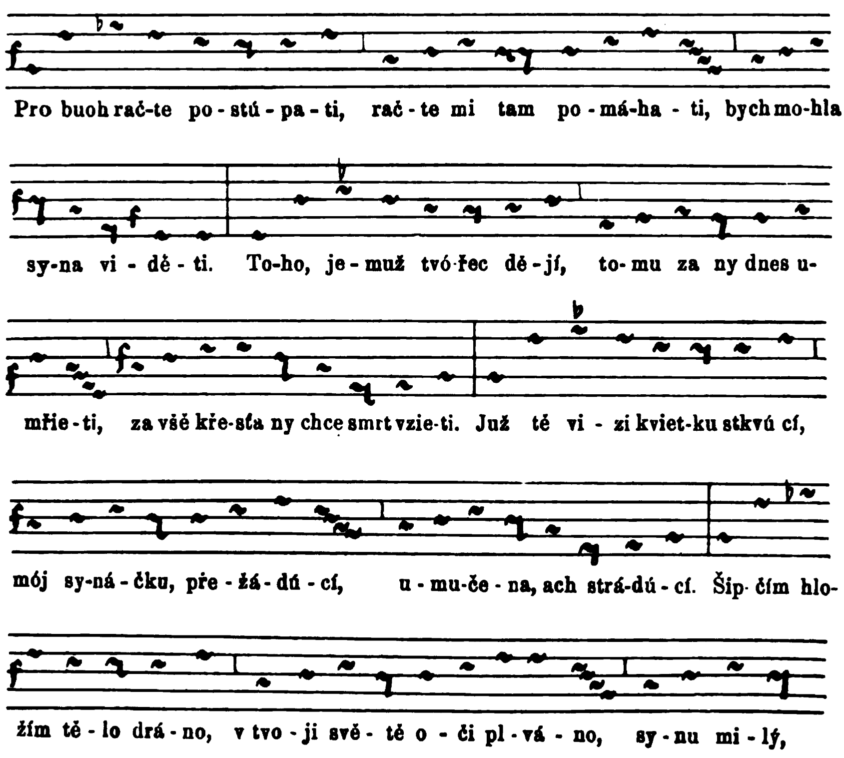
## III.

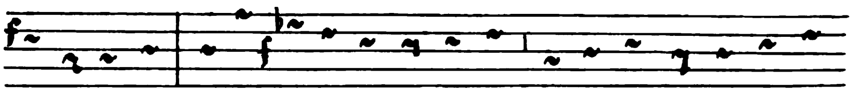
# Plankt panny Marie.

Rukopis univ. knih. XIV G 17, fol. 126b—128b.
(Srv. str. 216).

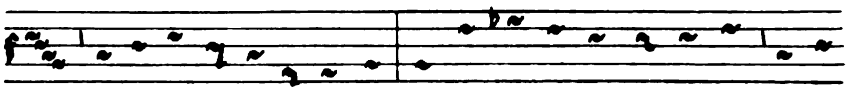
*Rykmus Marie:*

Vy dcerky Jerozolemské,
pyčte smutka i žalosti mé!
Ach avech, slyšela sem zlú novinu
o mém zmilitkém synu,
by jej Judas židóm zradil.
Ach, kto mu na to poradil,
svého tvórce pro třidceti
peněz dáti na kříž zpěti?
Jene, mój rodiče milý,
pravie, bych jej na kříž zpěli.
Pro buoh, doveď mě tam k němu,
ať opatřím, co je jemu.
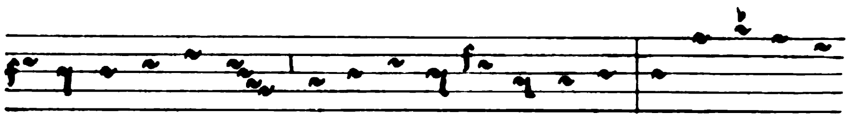




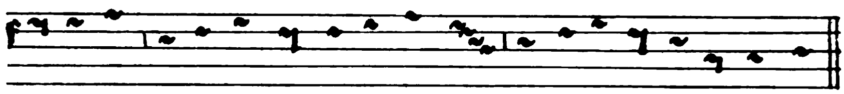
to mnězná-mo. A již le-žiž, sy - nu mi - lý, a - no tvój lid ve-šken kvie-



lí ža - lo-stě - mi ne - ma-lý - mi. Kams děl sy - nu rú - cho[s] se - be, tvé slu-
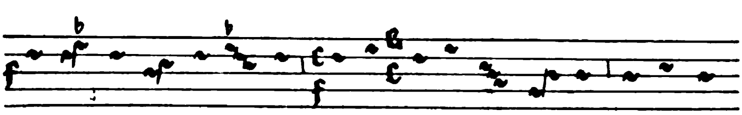


hy kde jsú u te - be? je - di - ná já s te-bú sto-jím. Ve - lí - tě mi ne-

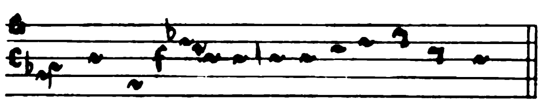


pla - ka - ti, an mi řekl čest rá - je dá - ti, pro - to mu siem tú-hú lká - ti.

*Johannes:*



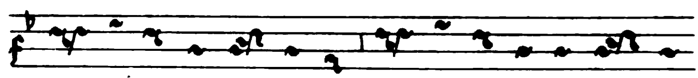
Se-stro mo - je mi - le - lá, au-vech, by ty vi - dě - la, vě - dě, že



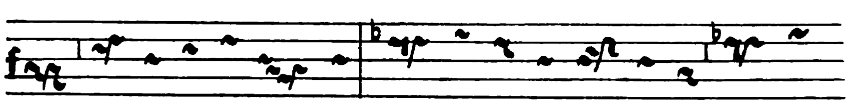
by po-spie - ši - la, své-ho sy-na pla-ka-la.

Maria, neroď plakati,
toť sě musilo vše státi,
co buoh kázal o sobě psáti.

*Hic incipitur planctus 2.*



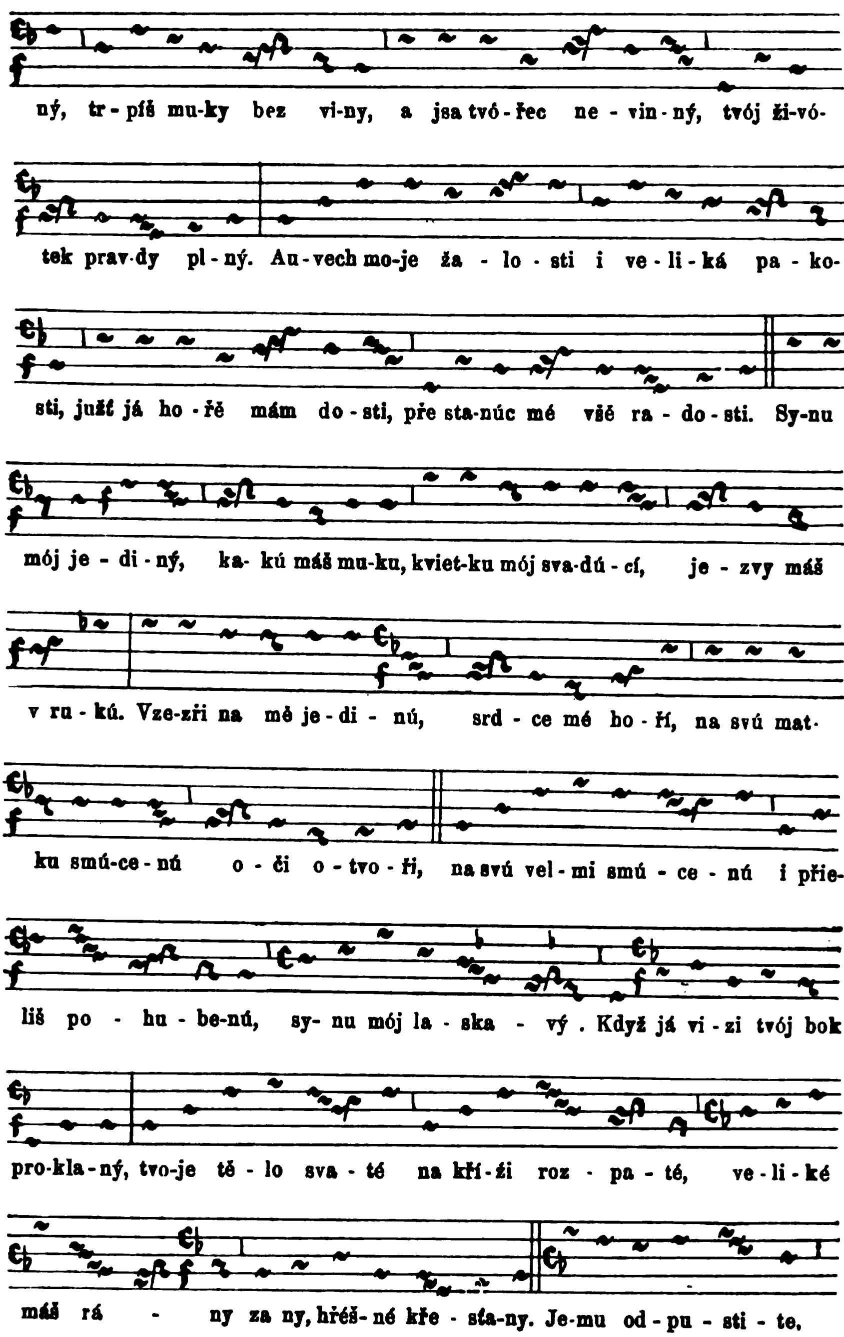
Plá - či mé - mu ho - di - na, když já vi - zi své - ho sy-

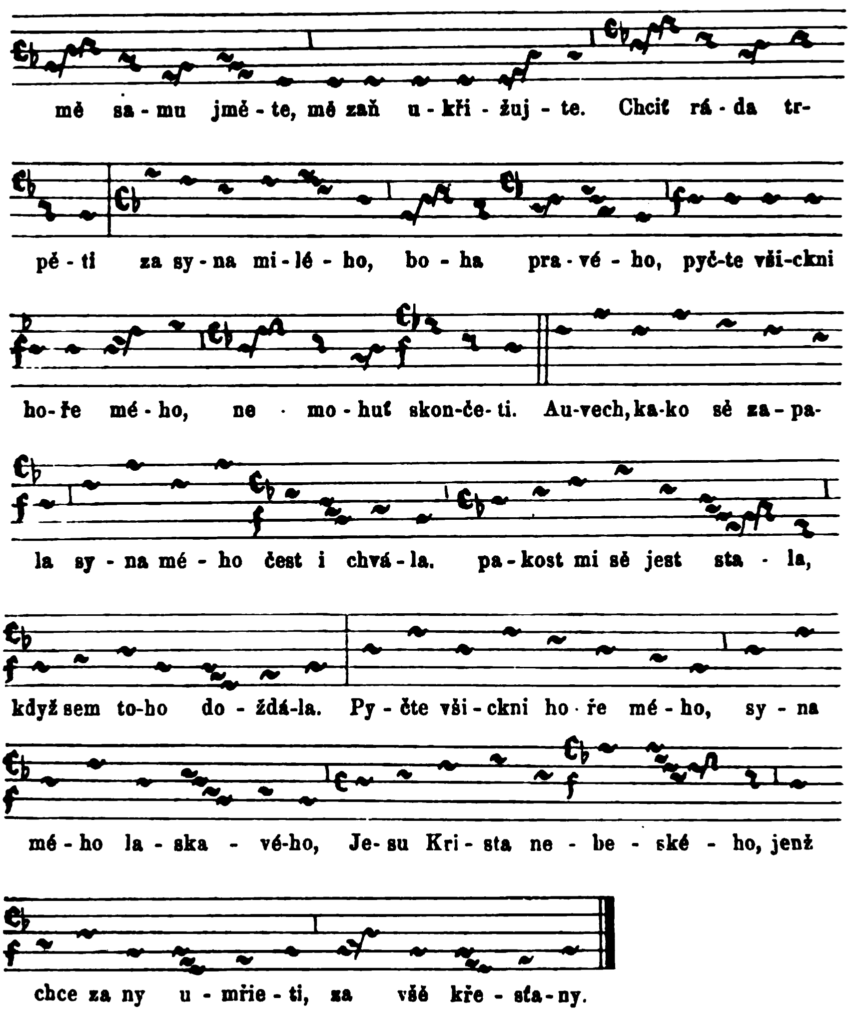


na, na kří - ži sto - jie - ce. Tú - ho mo - je ve - li - ká, ve - se-



lé mé vše po - ni - ká, na tvé mu - ky zřie - ce. Sy - nu mój je - di-


ný, tr - píš mu-ky bez vi-ny, a jsa tvó - řec ne - vin - ný, tvój ži-vó-
tek prav-dy pl - ný. Au - vech mo-je ža - lo - sti i ve - li - ká pa - ko-
sti, jušť já ho - ře mám do - sti, pře sta-núc mé vše ra - do - sti. Sy-nu
mój je - di - ný, ka- kú máš mu-ku, kviet-ku mój sva-dú - cí, je - zvy máš
v ru - kú. Vze-zři na mě je - di - nú, srd - ce mé ho - ří, na svú mat-
ku smú-ce - nú o - či o - tvo - ři, na svú vel - mi smú - ce - nú i přie-
liš po - hu - be-nú, sy- nu mój la - ska - vý . Když já vi - zi tvój bok
pro-kla - ný, tvo-je tě - lo sva - té na kří - ži roz - pa - té, ve - li - ké
máš rá - ny za ny, hřěš- né kře - sťa-ny. Je-mu od - pu - sti - te,

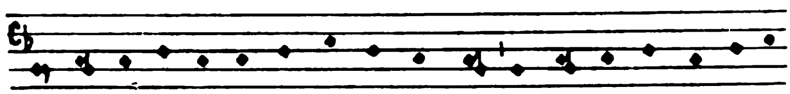

mě sa - mu jmě - te, mě zaň u - kři - žuj - te. Chciť rá - da tr-
pé - ti za sy - na mi - lé - ho, bo - ha pra - vé - ho, pyč-te vši-ckni
ho- ře mé - ho, ne - mo - huť skon-če- ti. Au-vech, ka-ko sě za - pa-
la sy - na mé - ho čest i chvá - la. pa - kost mi sě jest sta - la,
když sem to-ho do - ždá-la. Py - čte vši - ckni ho - ře mé - ho, sy - na
mé - ho la - ska - vé-ho, Je- su Kri - sta ne - be - ské - ho, jenž
chce za ny u - mřie - ti, za všě kře - sťa - ny.

## IV.

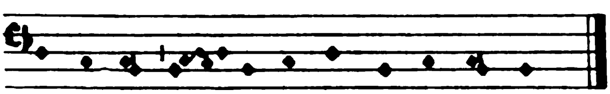
# České zpěvy velikonočních her 14. století.

(Srv. str 197).

VIII G 29, fol. 133b.

1. 

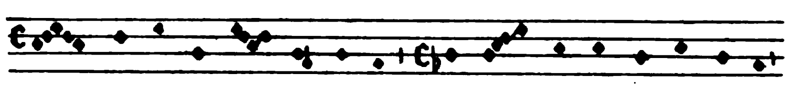
Po-jdém ta-mo kú - pi - ti dra-hé mı- sti, jenž bu - de- my k je-ho ra-



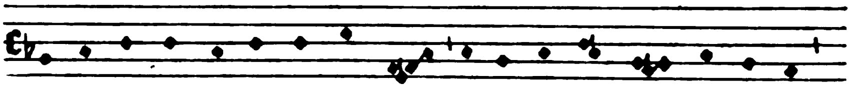
nám klá - sti; ho - ře, tú - ho na - šě ve - li - ká.

Notaci latinského textu viz na str. 184.

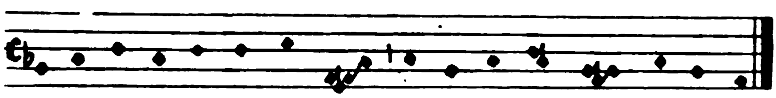
VIII G 29, fol. 134a.

2. 

Po - jdém sko-ro k je - ho hro-bu, ne - súc dra-hé ma-sti so - bú,



jakž smy mi - lo - va - ly ži - vé - ho, a - by-chom jej u - ma - za - ly,

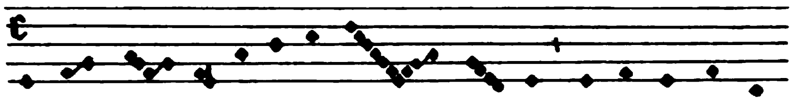


mi - luj - my jej, mrt va sú - ce, své ma- sti mu při - ne - sú - ce.

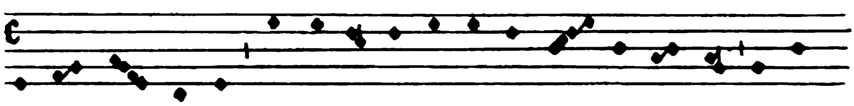
Notaci latinského textu viz na str. 186.

VIII G 29, fol. 185a.

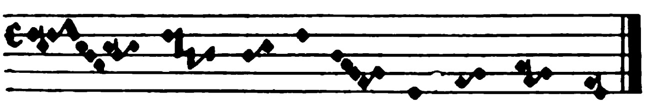
3.



Když biech při - šla lé - či - ti mr - tvé - ho, nad - ji - dech hrob a
Bo - lest ro - ste srdci mému v ú - tro - bě, já hřie-šni-ce by-
O - va! ká - men ten jest preč od - lo - žen, jímž - to jest byl hrob



v něm ni - ko - hé - ho. Au-vech ne - mo-hu prá-vě zna - me - na - ti, kde bych
vši u božiem hro - bě. Tu mu chtě-la dra-hé ma - sti při - né - sti, je - ho
bo - ží při - lo - žen. I ry - tie - ři kam sú sě po - dě - li, jenž stře-

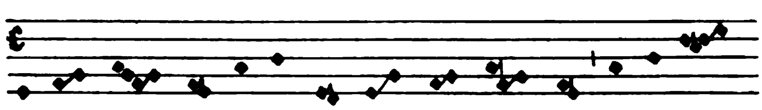


mo - bla své-ho mi - stra hle - da - ti.
tě - la ne - mo - hla sem na - léz - ti.
hú - cě o - ko - lo hro - bu bdie- chu.

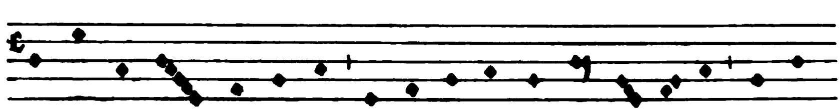
Notaci latinských textů viz na str. 190. Všechny tři texty jsou notovány. Rukopis I B 12, fol. 136a—136b má jen text za nápěvy textů latinských.

VIII G 29, fol. 137a.

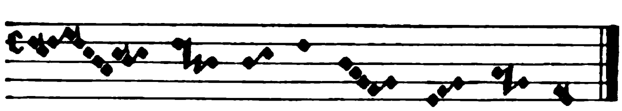
4.



Za věr - néť sem bo - ha ži - va vi - dě - la, avšak do -



tknú - ti sem sě ne - smě-la, a - po - što - lé mu - sie vě - ři - ti, že chce



k uo - ci na ne - be vstú - pi - ti.

Notace latinského textu na str. 195. Rukopis I B 12, fol. 187b má jen za latinským zpěvem poznámku: „Eadem nota in vulgari“.

## V.

# Jana z Holešova traktát o písni „Hospodine, pomiluj ny.“

(Z r. 1397).

Traktát dopsán byl 14. června r. 1397 v klášteře Břevnovském. Autor se nám nejmenuje, avšak podobnost traktátu s jiným traktátem o štědrém večeru (viz nahoře na str. 234), napsaným r. 1426 též od mnicha Břevnovského a sice Jana z Holešova, ukazuje, že tento mnich byl i autorem našeho traktátu. Ovšem difference let 1396 a 1426 jest značná, přece však ne nemožná. Podobnost rozdělení, způsobu podání, probírání látky, konečně i slovné shody vedly nejprve Dobrovského k tomu, že oba spisky přiřkl témuž autorovi. Proti jeho mínění pak není žádné věcné námitky. Zmínka o Chocebuzi, kde byl autor našeho traktátu snad duchovním při kostele spravovaném Břevnovskými mnichy, ukazuje, že žil na venku a mohl tudíž zde tím lépe poznat štědrovečerní zvyky, o nichž jedná Jan z Holešova v druhém svém spise. Autor našeho spisu psal své pojednání z rozkazu vyššího, patrně opata Břevnovského Diviše (1385—1408).

Náš traktát jest nejstarší spisek o zpěvu (písni) u nás, tedy jakési embryon naší hudební literatury, třebas jeho vývody jsou spíše theologické a filologické než hudební. I tak však zasluhuje povšimnutí, neboť nám ukazuje, co tehdy na písni interessovalo nejvíce.

Rukopisy se zachovaly tři: rukopis Pražské univ. knihovny III D 17 fol. 15b a d. (*P*) vyniká tím, že má na počátku píseň s notací (první to český zápis lidové písně duchovní) a že jest celý. Co se však textu týče, jest přesnější rukopis městské knihovny Vratislavské č. 445, fol. 233a—242b (*V*), ač má na počátku z písně jen text a rukopis vůbec není dopsán.[1]) Třetí rukopis jest v Rajhradě (srov. Brandl,

[1]) Tento rukopis obsahuje nejprve Gesta Romanorum, potom mnicha Burcharda cestu do sv. země (vydáno v Magdeburku 1587), jest původu českého a náležel někomu ze strany protihusitské. Na předním listě před textem rukopisu jsou tyto verše, vepsané sem v roce 1438, jistě ne později a ovšem ne dříve:

ČMM 1880, 157), ten však mi nebyl přístupen. Všechny rukopisy jsou ze začátku 15. věku.

Tiskem vydal náš traktát Bolelucký ve svém spise „Roša bohemica sive Vita S. Woytiechi“ (Pragae 1668) v oddíle „Pars altera: Hymnus S. Woytiechi“ str. 30—57, ovšem velmi nedostatečně i kuse.[2]) Traktát o štědrém dnu vydal A. Th. Fasseau („Largissimus vesper seu colledae historia, authore Joanne Holeschoviensi, monasterii Brzevnoviensis monacho professo“, Olomucii 1761) s úvodem o dějinách koledy z rukopisu Františka hraběte de Giannini, scholastika Olomoucké kapituly.

Podávám text rukopisu Pražského s varianty (někde i lepším čtením) rukopisu Vratislavského. Latinský text upravil jsem podle způsobu dnes obvyklého, za to českého textu, jenž má především interess filologický, jsem se vůbec nedotkl, tak že jsem podržel i zkratky.

---

[15a] O bone procurator scripture huius exposicionis, quere tibi scriptorem, non corruptorem, intelligentem, non ydiotam, diligentem, non

---

De morte gloriosissimi imperatoris Sigismundi:
Bis duo *cc* post in tria *x* adiungito septem,
altera quando pia concepta est virgo Maria,
gloria cunctorum transivit heu Bohemorum,
quum Sigismundus gloriosus cesar augustus
vitam finivit Snoyme, sed scisma fugavit.
A gente dicta nostra stirpe processit ab ista,
iugiter ergo flere gens ista debet amare,
quod ab ea sceptrum sit imperiale semotum;
hunc deitas trina foveat in aula divina.
De eleccione serenissimi regis Adalberti:
Anno milleno quatuor *c* consolidando,
nec non terdeno super addens preter octo
inclitus Albertus Australi regimine natus
ornatur serto regis Panonie regno,
in solio claro Bohemorum residet, anno
vicino gloriosa regit post sceptra Romana,
cum deum in celis laudet plebs queque fidelis,
gratias reddendo laudesque pias recitando.

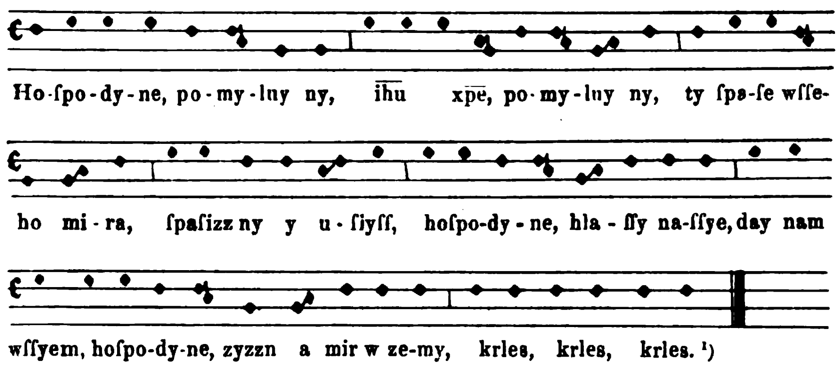
[2]) Bolelucký také filologisuje, na př. na str. 53 v poznámce: „Brzevnoviensis ponit *spase* per *e*, sed Hagecius fol. 89 pag. B. initio ponit *spasa* per *a*. Sic etiam ponit exemplar Horsteinii *spasa* et non *spase* et videtur conveniencius pro prisco illo modo loquendi, sicut *daj* olim dicebant, nunc mollius eferimus et *dej* dicimus.“

tediosum, fidelem, non laboris evasorem, qui tibi sicut sibi litera non subtili, sed legibili cum omni cordis affectu scribat, ne in precio et appreciato dampnum et displicenciam paciaris.

Bonus scriptor est ex tribus, scilicet legibiliter et correcte scribit et mox per se corrigit, si quid ex accidenti incorrecte scripsit.

Bona scriptura est, que est legibilis et correcta, utilior est simplex scriptura et legibilis quam pulchra et illegibilis.

Pulchra scriptura et illegibilis est melior et [sic] pulchra et fatua, formosa et inutilis, sed pulchra, legibilis et correcta dominatur astris ɔc.




O care scriptor, scribe rite,
ut scribaris in libro vite,
eterne salvacionis.

Non scribe corrupte tu fortis,
ne scribaris in libro mortis,
eterne dampnacionis. [2])

Pro vera sciencia et intellectu huius cantici sancti [a]) Adalberti intercessione eius et adiutorio divino novem sunt attencius hic notanda:

*Primo* notandum est, quod verba sequencia, que Jesus Sirak Ecclesiastici 39⁰ de sapiente in communi scribit, epistola misse festi sancti Adalberti in ipsum sanctum Adalbertum specialiter reducit, dicens: collaudabunt multi sapienciam eius et usque in seculum non delebitur. Nam si non omnes, ut leves et mundani homines, tamen multi devoti et studiosi collaudant sapienciam sancti Adalberti in isto eius cantico tam subtili, in

---

a) *V.* 233b.

[1]) *V.* má jen text [233a]: Hoſpodine, pomiluy ny, iezu kriſte, pomiluy ny, ty ſpaſſie wſeho mira, ſpaſſyz ny y vſlyš, hoſpodine, hlaſſy naſſie, day nam wſſiem, hoſpodine, zzizn a mir w zemi, krleš, krleš, krleš.

[2]) Úvod před nápěvem i verše po něm *V.* nemá. V *P.* jest úvod psán touž rukou jako traktát, verše jinou současnou, která opravovala text traktátu hned asi po napsání. Snad jest to týž písař, jen zběžnější rukou psící.

verbis brevi, sed in sensu et utilitate ponderoso, et sapiencia sancti Adalberti in eodem cantico non delebitur in eternum. Nam sperandum est, quod ob merita eius hoc canticum durabit usque ad consumacionem seculi. Et huius bonum signum est, quia continue in synodis Pragensibus archiepiscopus precipit per suos, quatenus idem canticum singulis diebus dominicis et festis precipuis populus in parochiis diocesis sue *cantet in ecclesiis*, sicud et fit in *circuitu* in [15b] missa et ante predicaciones [1]) ex hoc precepto et ex antiqua et laudabili consuetudine, secundum quod ibidem infra in Ecclesiastico dicitur: sapienciam eius ennarrabunt gentes et laudem eius ennunciabit ecclesia. Et in celo hoc canticum inter alia opera bona sancti Adalberti in perpetuis premiis remanebit secundum illud verbum Apok. 14°: opera enim illorum secuntur illos.

*Secundo* notandum, quia Aristoteles primo phizicorum in prohemio dicit: tunc unumquodque scire arbitramur, dum causas eius cognoscimus. Causa igitur efficiens huius cantici communi modo loquendi fuit sanctus Adalbertus, scilicet racione sue prime composicionis et inveucionis, nam ipse post deum primus hoc canticum effecit, id est esse fecit, et ideo dicitur canticum sancti Adalberti. Singula autem similia cantica, [a]) que postea numero a docentibus voce vel scripto in mente addiscencium [b]) causantur, ad eius primum quasi iam ad paratum exemplar [c]) causantur et ei similia in specie efficiuntur, sicut dies seculi continue alie et nove causantur, secundum numerum tamen singule, secundum speciem prime mundi similes fiunt. Nam quilibet hoc canticum informans alium vel proprius intellectus discentis illud de libro causatur, in mente eius hoc canticum novum simile. Primo unde Linconiensis super primo posteriorum dicit: non solum qui sonat, docet, sed eciam littera visa docet. Tale igitur canticum numero novum cum mentis renovacione psalmus 97us et 90us cantare domino iubet, dicens: cantate domino canticum novum.

*Tercio* notandum est, quod hoc canticum est eo cercius, dignius et famosius, quia habuit compositorem seu auctorem doctum in sciencia, dignum in sanctitate et episcopum in auctoritate, nam sanctus Adalbertus fuit studens Maydburgensis, monachus Romanus et sic [d]) Brewnowiensis et episcopus Pragensis, qui hoc canticum dei et sua sciencia composuit, sanctitate dignificavit, auctoritate episcopali roboravit ac salubribus indulgenciis dotavit, ut quicunque illud devote cantaverint, singulis quadraginta dies indulgenciarum donavit, et ultimo hoc canticum martirio suo coronavit, et, ut dicitur, caput eius [e]) decollatum ipsum cantavit, scilicet quando corpus suum transiens de una parte Prusie in aliam, in palio illud portavit. Dignitas sanctitatis sancti Adalberti ortum habuit tam a radice parentum naturali quam a gracia dei speciali. Nam legitur in legenda sua, quod eius fuit bonus pater, melior mater, optimus ex eis ipse filius sacer. [f]) Hoc eciam aperte ostendunt nomina eorum, interpretacione sua totam dei laudem redolencia, nam pater sancti Adalberti vocabatur *Slawnyk*, [g]) quasi psalitivus,

---

[a]) *V.* 234a. — [b]) *V.* ad discendum. — [c]) causantur . . . . exemplar jen *P.* — [d]) Jen *V.* — [e]) *V.* iam. — [f]) *V.* 234b. — [g]) *V.* Slawnik.

[1]) Viz str. 262.

quia deo frequenter psallebat,[1]) et mater sua vocabatur [a]) *Strziezyſlawa*, [b]) quasi custodiens laudem, quia temporibus debitis laudabat deum. Sed sanctus [c]) Adalbertus binominus fuit, nam baptizmale nomen eius est [d]) *Woytyech*, [e]) quod interpretatur quasi exercitum solans, id est consolans, quia tempore persecucionis fideles Christi consolabatur, eos in fide et paciencia confortando. Secundum nomen eius est Adalbertus, quod sibi est in confirmacione impositum in terra Theutunica [f]) et est compositum ab *ad* preposicione latina et Albrecht theutunice, [g]) quod est omnia frangit, significans, quod sanctus [c]) Adalbertus in eadem confirmacione accepit robur spiritus sancti [h]) ad frangendum et debellandum omnia, que sue et hominum adversabantur saluti, sicut postea et faciebat. Hec autem diccio Albrecht componitur ex corrupto et integro. Castrum autem in Boemia et villa patrimonialis eius, ubi parentes ipsius sancti Adalberti residebant et nunc requiescunt, vocatur *Libicze*, [i]) quasi placencie, quia illi iusti habitatores eius multum placebant domino deo.

*Quarto* notandum est, quod causa materialis seu obiectum huius cantici seu subiectum est ipsa peticio, circa quam hoc canticum tanquam circa materiam suam et obiectum suum [j]) versatur et fere totum [k]) in peticione tota [l]) existit sicut in subiecto suo, similitudinaliter tamen loquendo. Causa formalis huius cantici similiter metaphorice et communiter loquendo est debitus ordo eius, qui in duobus consistit, scilicet in divisione ipsius in partes et in modo declarandi ipsum. Causa autem finalis eius est illa res, ad quam ordinatum est ipsum canticum, et hec est duplex: interior scilicet, ut sciamus [16a][m]) peticiones eius et per eas petere, et exterior, scilicet ut neccessaria inpetremus per ipsum, quibus obtentis ut ulterius per ceteros [n]) debitos [c]) medios fines ad ultimum beatitudinis finem perveniamus. Intencio sancti Adalberti fuit peticiones congruentes nostris necessitatibus in hoc cantico ponere. Causa movens post deum et utilitatem petencium, quare hoc canticum composuit, fuerunt gwerre magne et fames valida in terra Boemie pro tempore illo. Utilitas huius cantici est, quod per illud possumus petere pro omnibus necessariis nostris tam spiritualibus quam corporalibus. Subponitur autem hoc canticum parti philosophie morali et theoretice, id est contemplacioni divine, prout est quedam oracio. Nam oracio est virtus pertinens ad iusticiam, in quantum est practica. Sed in quantum est theoretica contenta sub specie, tunc est speculativa seu contemplativa, excedens virtutem moralem. Titulus vero huius cantici est iste: canticum sancti Adalberti, quod incipit: *hoſpodine pomyluy* [o]) *ny*. Nam titulus dicitur a titan grece, quod est sol latine, ergo sicut sol aerem, ita iste titulus hoc illustrat canticum.

*Quinto* notandum est, quod hoc canticum, cuius subiectum est peticio et incipit: *hoſpodine pomiluy ny*, prima sui divisione dividitur in duas

---

a) Jen *P.* — b) *V.* Strziezifflawa. — c) Jen *P.* — d) *V.* fuit. — e) *V.* Woytiech. — f) *V.* theutonica. — g) *V.* teuthonice. — h) *V.* smysl porušen vynecháním slov: significans quod, na jichž místo položena: robur spiritus sancti. — i) *V.* Libicie. — j) Suam . . . suum jen *P.* — k) *V.* tota. — l) Jen *V.* — m) *V.* 236a. — n) *V.* ceptos. — o) *V.* pomiluy.

1) Viz co řečeno bylo o jmenu hudebního nástroje „žaltář“ (psalterium, slavník) na str. 122.

partes; primo sanctus Adalbertus postulat divinam miseracionem, secundo resumit suam postulacionem. Secunda ibi in fine cantici *krleš*, *krleš*. Adhuc prima in duas: primo facit peticionem ad patrem, secundo ad filium, secunda ibi *ihesu xpe.* [a]) Circa primam partem sanctus Adalbertus dicit sic: domine sancte pater celestis, [b]) fac miseracionem tuam nobiscum in necessitatibus nostris. Ubi sciendum est, primo quod hec duo nomina in Boemico *hospodyn* [c]) et *pan* secundum proprietatem significacionis differunt [d]) inter se, quia *hospodyn* [c]) significat dominum celestem, sed *pan* proprie significat dominum terrestrem, tamen ex usu frequenti [e]) iam *pan* vocatur dominus celestis, ut in simbolo [f]) apostolorum dicitur: *pana naſſyeho ihu* [g]) *xpa*, et communiter dicitur *pan boh nebeſky.* [h]) Secundo sciendum est, quod hec diccio *hospodyne* [i]) in principio huius cantici non debet dici in nominativo sic *hospodyn* [c]), sed debet dici in vocativo *hospodyne.* [i]) Et hoc potest probari triplici racione: prima racio huius est, quod sanctus Adalbertus sermonem huius cantici loquitur inmediate ad deum, tamquam prima persona ad secundam, sicut patet per sequencia, nam postea non dicitur in nominativo *ihu xpt* [j]) nec dicitur *spas*, sed dicitur in vocativo *ihu xpe* et *spaſſe*, et ex quo predicta diccio cum istis unum et eundem sermonem loquitur, ergo ipsa cum eis eciam debet dici in principio in vocativo *hospodine* et non in nominativo *hospodin.* Secunda racio est, quia iste dicciones in Boemico *hospodine pomyluy* [k]) *ny*, *Ihu xpe pomyluy ny*, sunt ille dicciones grece, que in missa latina canuntur, scilicet kirieleyson Christeleyson, et hec sic exponuntur: kirie id est domine et Christe eleyson miserere et aliquando additur ymas, quod est nobis. Igitur sicut hic ista diccio kirie id est domine in vocativo dicitur, ita et ista diccio [l]) *hospodine* in principio sibi in significacione [m]) equivalens debet dici in vocativo. Tercia racio est, quia postea in hoc cantico bina vice predicta diccio dicitur et utrobique in vocativo dicitur *hospodine*, ergo et [n]) in primo loco debet dici in vocativo, ex quo [o]) sub eodem sensu stat cum illis sequentibus in textu. Et ideo patet, quod male et corrupte [p]) dicunt, qui eam proferunt vel scribunt ibidem in nominativo dicentes *hospodyn pomyluy ny* et non in vocativo *hospodyne pomyluy ny.* [q]) Sequitur *ihu xpe*: hic sanctus Adalbertus fecit peticionem ad filium, et dividitur in duas partes; primo dirigit peticionem suam ad ipsum in generali, secundo deprecatur eum in speciali. Secunda ibi: *ty spase.* Quantum ad primam partem sicut ad patrem oraverat, ita et ad filium orat, dicens: Jesu Christe, fac miseracionem tuam nobiscum in necessitatibus nostris. Ubi sciendum est, primo quod hic sanctus Adalbertus duas peticiones facit et unum postulat, scilicet miseracionem, quia pater et filius due persone sunt et unus deus, sicut ipse dominus, Johannis x°, dicit: ego et pater unum sumus. Secundo sciendum est, quod Jesus est nomen Hebraycum et significat idem quod salvator, quia, ut M[t] primo dicitur: ipse salvum fecit

---

a) *V.* iezukriſte. — b) *V.* 235b. — c) *V.* hospodin. — d) *V.* differuntur. — e) *P.* frequente. — f) *P.* simbulo. — g) *V.* naſſeho ihesu. — h) *V.* buoh nebeſſky. — i) *V.* hospodine. — j) *V.* krist. — k) *V.* pomiluy. — l) kirie id est . . . diccio jen *P.* — m) Jen *P.* — n) Jen *V.* — o) *V.* ex hoc, quod. — p) *V.* 236a. — q) *V.* má hned za tím: Jezu Kriste pomiluj ny.

populum suum a peccatis eorum. Tercio sciendum est, quod Christus est nomen Grecum et est idem quod unctus, quia ipse est unctus oleo leticie pro participibus suis, psalmo 44° [a]), et unccione spirituali. Nam anima eius beatissima ab instanti creacionis [b]) sue fuit repleta omnibus graciis, virtutibus et scienciis super omnes alios, ut dicitur Joh. 3us quod [c]) datus est ei spiritus sanctus non ad mensuram; et ibidem scilicet [d]) cap. primo sanctus Johannes de ipso [e]) dicit: vidimus [f]) eum plenum gracia et veritate. [16b] Sequitur: *ty ſpaſe*; [g]) hic sanctus Adalbertus dirigit peticionem suam ad Jesum in speciali, et dividitur in duas partes: primo captat benivolenciam salvatoris, secundo optat bonum salvacionis, secunda ibi *spaſſyzz ny*. Circa primam partem provocans salvatorem ad piam exaudicionem dicit: domine Jesu Christe [h]), credimus et confitemur, quod tu es salvator tocius [i]) mundi. Ubi sciendum est, primo quod nos Bohemi et genere et lingwa originaliter processimus a *Charvatis*, [j]) ut nostre chronice dicunt [k]) seu [k]) testantur, et ideo nostrum boemicale ydioma de genere suo est charvaticum ydioma, nam precise Charvaticum ydioma nobiscum intravit ad istas silvas et ad hec deserta, que adhuc in nullius hominis dominio et possessione fuerunt, sed in solius dei; et ex illis gravi labore nostro extirpavimus nobis hanc Boemie terram, que iam propria nostra iniuriose et contra ius destruitur et aufertur nobis; deus iustus iudex miseratur [sic] nostri et sanctus Adalbertus! Et ideo in principio omnes Bohemi in hac terra loquebantur precise ut modo loquuntur Charvati, sed illud primum charvaticum ydioma huius terre remote abiens huc a sua Charvatica terra per diversos et longos temporis successus ita est in se immutatum [l]) in hac terra, quod iam multa aliter loquimur quam Charvati et quam ante nos Boemi in hac terra loquebantur. Sed fluente [m]) tali immutacione [l]) ydiomatis nostri, sanctus Adalbertus suo tempore adhuc invenerat aliquid de Charvatico modo loquendi, et componens istud [n]) canticum composuit illud in eo sermone, quem tunc invenerat et qui tunc communiter currebat, aliqualiter adhuc modo Charvatico. [o]) Et ideo in hac presenti particula sunt duo vocabula charvatica, scilicet *ſpaſe* et *mira*, [n]) que propter predictam mutacionem ydiomatis nostri iam non sunt nobis modernis Bohemis [p]) nota et quoad usum et quoad intellectum, et ideo iam indigent declaracione nobis tamquam alia latina vel greca. Propter quod sciendum est, quod *ſpaſe* est vocativus huius nominis *ſpaſ* [q]) et est idem quod *ſpaſitel*, [r]) salvator, [s]) nam ubi nos moderni Bohemi salvator dicimus *ſpaſitel*, [t]) ibi antiqui Boemi dicebant *ſpaſ* in nominativo et *ſpaſe* [u]) in vocativo, hac litera *ſ* utrobique in suo forti sono prolata. Secundo sciendum est, [v]) quod hec diccio *mira* est genitivus huius nominis *mir*. Et in Bohemico et in Charvatico sermone sunt eciam nomina equivoca, sicut ista diccio *prſt* significat duo, quia ista [s]) *prſt* est immuta terra [v]) et *prſt* est membrum

---

a) Sic *P.*, *V.* psalmus 42. — b) *V.* instantia racionis. — c) Jen *P.* — d) *P.* sed. — e) *V.* Christo. — f) *V.* dicimus. — g) *V.* spaſſe. — h) *V.* 236b. — i) *V.* huius. — j) *V.* důsledně píše Charwati, *P.* Charuati. — k) Jen *V.* — l) *V.* mutatum, mutacione a p. — m) *V.* fluente. — n) *V.* illud. — o) Et qui . . . modo Charvatico jen *P.* — p) *V.* nostris Bohemis. — q) *V.* ſpaſſ. — r) Jen *V.* — s) *V.* 237a. — t) *V.* ſpaſſitel. — u) *V.* ſpaſſe. — v) Jen *P.*

in manu, scilicet digitus; ita eciam ista diccio *mir* aput Charvatos [a]) est equivoca ad duo significata, uno modo *mir* est idem quod mundus seu seculum, quod nos dicimus *ſwyet*, alio modo idem est quod [b]) pax, et hanc equivocacionem et significacionem huius nominis *mir* possum probare per tercium [c]) Charvaticum agnus dei, quod ipsi in missa sua precise isto tenore dicunt, scilicet: *aganczze bozy wzemle y grechi mira, daj nam mir*, quod exponitur sic: [d]) *aganczze*[e]) *bozy*, id est agnus dei, *wzemle* id est tollis, *j* [f]) id est qui, quia ipsi postponunt qui, *grechi mira* id est peccata mundi, *daj nam mir* id est dona nobis pacem. Et qui vult, potest hoc *in Praga aput Slavos* [g]) experiri. Et ideo sicut in hoc agnus dei *mira* in primo loco est idem quod mundi et *mir* in fine eius est idem quod pacem, sic in isto cantico sancti Adalberti *mira* in primo loco est idem quod mundi et *mir* in fine eius est idem quod pacem et isto modo sanctus Adalbertus *mira* in [h]) hoc cantico posuit et Boemi sui temporis loquebantur et intelligebant. Tercio sciendum est, quod ubi iam per ignoranciam et errorem in cantico dicunt *wyſſyeho*, [i]) id est superioris, ibi per veram posicionem sancti Adalberti debent dicere *wſeho*, [j]) id est tocius, quod est adiectum eiusdem nominis scilicet *mira* in genitivo casu; et est verus sensus huius particule: *Ty ſpaſe* [k]) *wſſeho mira*, id est tu salvator tocius mundi, id est generis humani. Et hoc textu [l]) et sensu posuit eam sanctus Adalbertus a principio in cantico. Hoc tamen plenius declarabitur infra in 7°. et 8°. notabilibus. Sequitur *ſpaſyzz ny.*[m]) Hic sanctus Adalbertus optat bonum salutis, et dividitur in duas partes, primo petit pro necessariis spiritualibus, secundo precatur pro indigenciis corporalibus, secunda ibi: *y uſlyſſ hoſpodyne.* [n]) Quantum ad primam partem sanctus Adalbertus cum premissione captacionis benivolencie dicit: domine Jesu Christe, ex quo tu es salvator, ideo salva, et ex quo tu [o]) es salvator tocius mundi, ergo salva nos existentes in mundo et salutem nobis operare hic in mundo, ut salvi simus in celo. Ubi sciendum est, primo quod hic sanctus Adalbertus brevibus verbis, scilicet *ſpaſyzz* [p]) *ny*, petit pro omnibus necessariis spiritualibus, que pertinent [17a] ad salutem hominum, quia salus est necessitas spiritualis et petentes pro salute petimus pro omnibus spiritualibus, que ordinantur in salutem, ut in pater noster brevibus verbis oramus, dicentes: adveniat regnum tuum. Et non solum per hec verba petimus pro hiis, que promovent nostram salutem, sed eciam [q]) pro amocione eorum, que contraria sunt nostre saluti, ut sanctus Adalbertus per ea eciam rogabat amocionem guerre et famis in terra, que inpediebant eos libere querere salutem. Et sancti apostoli in periculo maris existentes dominum petebant, Mt 8°, dicentes: domine salva nos, perimus. Quia si tunc [r]) perissent, non habuissent cum tantis meritis suam salutem, sicut postea habuerunt per [r]) multa bona opera, predicaciones et [r]) martiria. Secundo sciendum est quod hec [r]) diccio *ſpaſizz*[s]) non debet terminari in *j* in hac particula sic: *ſpaſi* [t]), sed in *zz* grossius, quod additur ei sic: *ſpaſizz*[s]), quia[u]) in Boe-

---

a) *P.* Charvaticos. — b) mundus . . . est quod jen *P.* — c) *V.* terminum. — d) Aganczze . . . exponitur sic jen *P.* — e) *V.* agancze. — f) *V.* y. — g) *V.* Sklawos. — h) Jen *P.* — i) *V.* wyſſieho. — j) *V.* wſſeho. — k) *V.* ſpaſſe. — l) *V.* 237b. — m) *V.* ſpaſſizz ny. — n) *V.* vſſlyſs hoſpodine. — o) Jen *V.* — p) *V.* ſpaſſyz. — q) *V.* equo. — r) Jen *P.* — s) *V.* ſpaſſyz. — t) *V.* ſpaſſy. — u) *V.* 238a.

mico tales addiciones ipsius *zz* grossioris verbis in fine inportant maiorem diligenciam et sollicitacionem accionis eorum, ut hic sanctus Adalbertus fecit, magis sollicitans deum ad diligenciam salvandi. Sequitur: *y uslyzz hoſpodyne*;[a]) hic sanctus Adalbertus precatur pro indigenciis corporalibus; et dividitur in duas partes, primo fundit precem suam ad dominum Jesum absolute, secundo determinate, secunda ibi: *day nam wſſem*[b]), circa primam partem quasi preambulum in communi faciens; ad sequentem peticionem dicit: domine Jesu Christe, exaudi voces nostras, quibus ad te clamamus, quasi dicat: inple desiderium nostrum, quod ex corde in hac voce ad te dirigimus. Ubi sciendum est primo, quod dominus *in cantu non attendit vocem,* sed bonam voluntatem, ex qua vox procedit, sicut nec clamorem Ninivitarum et iumentorum suorum attendebat Yone 3°, sed penitenciam ipsorum, qua clamabant per se et per iumenta sua ad ipsum, nec in *voce organorum* vel in *sono fistularum* delectatur deus, sed in devocione canencium vel procurancium cantari in eis ad laudem divinam, ut hii dicunt versus: non vox, sed votum, non cordula *musica*, sed cor, non clamor, sed amor cantat in aure dei. Et ideo quod[c]) dicitur Gen. 8°: odoratus est deus[d]) odorem suavitatis, scilicet quando Noe egressus de archa diluvio cessante, obtulit deo super altare peccora et volucres; non est intelligendum, quod dominus odoratus, id est delectatus fuisset in odore corporali illorum animalium et avium, cum[e]) ex[f]) concremacione eorum pocius fuerit[g]) fetor quam odor, sed odoratus est ibi dominus spiritualem odorem suavitatis, id est devocionem bonitatis ipsius Noe, ex qua talia offerebat, quia talia exteriora corporalia, que fiunt in laudem dei, placent deo in oblacionibus non ex se, sed ex bonitate, fide[h]) et devocione faciencium ea in honorem divinum, sicud Gen. 4°: respexit deus ad Abel et ad munera eius, quia ipse fuit bonus, ergo munera eius fuerunt deo[i]) accepta, ad Cayn autem et ad munera eius non respexit, quia fuit malus et igitur munera eius deo displicebant. Sic et in proposito et sanctus Adalbertus petit et dominus audit solum illas voces, que ex devocione et corde bono[j]) procedunt. Secundo sciendum, quod hoc[j]) verbum *vſlizz*[k]) eadem racione sicud *ſpaſizz*[l]) non in *ſ*, sed in *zz* grossius debet terminari, ut inmediate in precedenti particula in fine dictum est. Tercio sciendum est, quod hic non debet dici *hlaſy naſ wſſyech*,[m]) sed debet dici *hlaſi*[n]) *naſſye*, quia comodius est dicere secundum quam primum et tedium generaretur iterum et cito in sequenti particula repetere *wſyem.*[o]) Sequitur *day nam wſſiem;* hic sanctus Adalbertus ex absoluta peticione precedentis particule descendit in determinatam deprecacionem, dicens: domine, exaudi voces nostras et da nobis omnibus saturitatem et pacem in terra. Ubi sciendum est primo, quod sanctus Adalbertus tribus vicibus hoc nomen *hoſpodyne*[p]) posuit in isto cantico, scilicet semel ad patrem, videlicet[r]) in principio cantici, et postea bis ad filium, per primum *hoſpodyne*[p]) invocando, id est deprecando deum patrem et per alia duo filium, qui est

---

a) *V.* vſlyſſizz hoſpodine. — b) *V.* wſſiem. — c) *V.* quoque. — d) Jen *V.* — e) *V.* quia, v *P.* počal psát qui, potom to přetrhl a napsal cum. — f) *V.* 238b. — g) *V.* fuit. — h) *V.* fidei. — i) *V.* domino. — j) Jen P. — k) *V.* vſlys. — l) *V.* ſpaſſyz. — m) *V.* hlaſſy naſſ wſſiech. — n) *V.* hlaſſy. — o) *V.* wſſiem. — p) *V.* hoſpodine. — r) *V.* 239a.

idem deus et verus homo. Secundo sciendum est, quod hoc nomen *zzizzn* [a]) aput veteres Boemos et tempore sancti Adalberti erat in communi usu, quod modo non ita nobis modernis notum est, [b]) et significat saturitatem terre, id est sufficienciam [c]) corporalium neccessariorum. Pro cuius tamen intelligencia advertendum est, quod primi Bohemi has locuciones habebant in usu, quod [d]) dicebant: *giezim* [e]) per *g*, id est commedere cupio, quod Latini dicunt esurio, et inde dicebant [f]) *giezn* [g]) vel *giezen*, quod idem est quod esuries comedendi. Similiter dicebant *zziezim* [h]) per grossius *zz* in principio, id est bibere cupio, latine sicio, et inde dicebant *zziezn* vel *syezen*, [i]) id est sitis bibendi, sed modo alio et viliori usu pro [j]) *giezzim* [k]) in vulgari dicunt: vult michi se comedere, et pro [j]) *zyezzim*: [l]) vult michi se bibere. Sed utinam hoc vilitate loquendi dimissa ad priorem et debitum [17b] usum redirent et iam amplius in Boemico dicerent: *giezim* [e]) pro esurio et *zzyezim* [m]) pro sicio. Tamen adhuc moderni Boemi retinent aliquid de dicto priori modo loquendi, dicentes: *mam zziez*, id est habeo sitim, *napoy zzieziweho* [n]), id est pota sicientem. Sed sicut homo, cum [o]) sitit, habet sitim, ita per similitudinem cum terra per nimiam siccitatem scindebatur, sicut et modo fit [p]), dicebant priores: *zemye welyku zzyezn* [r]) *ma*, id est terra magnam sitim habet, vel *zemye geſt welmy zzyeziwa* [s]), id est terra [t]) est valde sitibunda, scilicet siciens pluviam, ut ea potaretur [u]) in tali siti sua. Sed cum terra habet sufficientem temporaneam pluviam, tunc sufficienter [u]) producit nobis segetes, herbas, arbores et animalia nostra et altilia habent, qui comedant et bibant, et tunc [u]) nos homines [u]) habemus saturitatem in terra et ex terra. Et sicud hec diccio necessitas aliquando significat defectum rerum, ut dicendo: iste est in magna necessitate, id est pauperitate, et aliquando per oppositum significat sufficienciam rerum, dicendo: iste habet bonam [v]) necessitatem, id est dives est, sic aput veteres hec diccio *zzyezn* [x]) aliquando et proprie significabat defectum potus, sicut et nunc significat, et aliquando transsumptive aput eos significabat sufficienciam potus, et tunc sub ista secunda significacione abstulerunt sibi per syncopam hanc literam *e*, dicentes *zzyzn* [y]) pro *zzyezn* [x]) et constituerunt ipsum [z]) sic sincopatum, ut significaret non iam defectum, sed semper suffectum, et non solum sufficienciam potus, sed eciam nutrimenti, operimenti et tocius necessitatis corporalis. Et ita venit, quod *zzyzn* [α]) significat sufficienciam seu plenam saturitatem terre et maxime quandoomnia habundanter proveniunt de terra, et solent vulgares dicere: *krafny zzyzn*, [y]) *wſyeczko* [β]) *yak ty hmyzi zzemye*, [γ]) quando sicud sole calescente formice de terra denso ac copioso ac vario motu nidum suum exeunt in estate mane, sic nascencia terre denso et copioso egressu de terra proveniunt, et hoc est *zzyzn*, tantum [u]) dicunt *zzyezne* [δ]) *leto*, id est

---

a) *V.* zizzn. — b) *V.* quod modernis non ita notum est. — c) *P.* sufficiencia. — d) *P.* modo non ita nobis . . . usu quod připsáno dole, *V.* má v textu. — e) *V.* gezim. — f) *V.* indicebant. — g) *V.* gezn. — h) *V.* zziezym. — i) V. vel zziezyeu, v *P.* připsána tato slova in margine. — j) *V.* per. — k) *V.* gezzim. — l) *V.* zziezym. *P.* písař napsal původně gyezzim, potom *g* změnil v z. — m) *V.* ziezzim. — n) *V.* zziezweho. — o) *P.* cum homo. — p) sicut . . . fit jen *P.* — r) *V.* zemie weliku zziezn. — s) *V.* zemie geſt welmi zziezywa. — t) *V.* 239b. — u) Jen *P.* — v) *V.* magnam. — x) *V.* zziezn. — y) *V.* zzizn. — z) *V.* eum. — α) *V.* zizzn. — β) *V.* wſſeczko. — γ) *V.* hmyzy zemie. — δ) V. ziezno.

fertilis annus.[a]) Tercio sciendum est, quod *zzyzn*[b]) vel sacietas terre sine pace non bene valet, ideo sanctus Adalbertus addidit[c]) in cantico et pacem, dicens: *day nam zzyzn*[d]) *a mir*, nam, ut audivi ab antiquis hominibus, ad quos eciam per successivas priorum relaciones devenerat, quod cum esset valida fames et magne gwerre in terra Bohemie et specialiter eciam contra sanctum Adalbertum et cognacionem eius ab emulis eorum, tunc sanctus Adalbertus, congregans fideles christianos ad *Libicz*, patrimonialem villam suam vel, ut dicitur, quod tunc opidum fuerit,[e]) in districtu Gurimensi situm, ibidem *in Libicz hoc canticum composuit*, populum informavit et cum populo illud cantavit ad dominum deum, ut famem et gwerras averteret[f]) et necessitatem[g]) et pacem in terra daret. Et sic mirabile evenit, quando hoc canticum compositum est, magne gwerre in Boemia fuerunt, tunc et modo[h]) iterum non post multa tempora magne dissensiones sunt in Boemia, cum hoc idem canticum exponitur, ita quod tam[h]) in composicione quam[i]) in exposicione eius *non est pax in terra Boemie.*[1]) Sequitur *krles*, *krles*. Ista est ultima pars huius cantici, in qua sanctus Adalbertus resumit postulacionem suam ad totam sanctam trinitatem de omnibus simul peticionibus precedentibus, concludens ac dicens: domine pater, domine filii, domine spiritus sancte, sancta trinitas, unus dominus deus, miserere peticionibus nostris in hoc cantico ad te directis[j]) et exaudi eas.[k]) Ubi sciendum est, primo quod sanctus Adalbertus tam in principio quam in fine huius cantici postulat miseracionem divinam, diligenti[h]) desiderio sollicitans ipsam[l]) super necessitatibus suis et populi, que semper et ubique est, necessaria in hac vita. Secundo sciendum est, quod iste dicciones *krles* non sunt charvatice neque latine, sed sunt grece, nam *krles*[m]) est idem quod kirieleison, quod Bohemi in hoc cantico nimis sincopant et apocopant, dicentes *krles* pro kirieleison, quas Latini in sua missa canunt integre. Et hic sanctus Adalbertus ter dicit *krles*,[m]) tres personas sancte trinitatis invocando. Tercio sciendum est, quod hec dicciones *krles*[m]) vel kirieleison sunt magne alicuius virtutis, quam nos ignoramus, quia dicit Gwilhelmus in racionali suo parte 4° titulo de kirieleison, quod cum beatus Geminianus kirieleison contra hostes clamaret, virtute eiusdem diccionis in deo quinque reges in bello in fugam convertit; quanto magis hostes spirituales, scilicet in quinque sensibus ad pecata nos inducentes per kirieleison fugabuntur, si in fide et devocione illud contra eos clamaverimus ad deum! Et tunc exponatur littera huius cantici per modum simplicis [18a] translacionis de Boemico in Latinum secundum ordinem suum sic: *hoſpodyne*[n]) *pomiluy ny*, id est domine miserere nostri, *ihu xpe pomyluy*[o]) *ny*, id est Jesu Christe miserere nostri, *ty ſpaſſe wſeho myra*,[p]) id est tu salvator tocius mundi, *ſpaſyz*[r]) *ny*, id est salva nos,[s]) *y uſlys hoſpodyne hlaſy naſye,*[t]) id est exaudi domine voces nostras, *day nam*

a) *V.* 240a. — b) *V.* zizn. — c) *V.* addit. — d) *V.* zzizn. — e) V. fuit. — f) *V.* averteretur. — g) *V.* necessitates. — h) Jen *P.* — i) *V.* tam quam.. — j) *V.* dicentis. — k) *V.* 240b. — l) *V.* eum. — m) *V.* krleſſ. — n) *V.* hoſpodine. — o) *V.* pomiluy. — p) *V.* wſſeho mira. — r) *V.* ſpaſſyzz, fol. 241a. — s) *P.* připsáno in margine: Jesu Kriste pomiluj — salva nos, *V.* v textu. — t) *V.* vſlys hoſpodine hlaſſy naſſe.

1) Autor míní tu asi boje mezi Václavem IV., duchovenstvem a panskou jednotou.

*wſyem hoſpodine*[a]) *zzyzn*[b]) *a mir w zemi,* id est da nobis omnibus domine saturitatem et pacem in terra, *krles, krles, krles*, id est kirieleison, kirieleison, kirieleison, hoc est domine miserere.

*Sexto* notandum est, quod huic exposicioni *prescripsi hoc canticum correcte* et precise eisdem diccionibus et sillabis, quibus ipsum sanctus Adalbertus in principio eius composuit, ut homines inspicientes hec scripta per hunc textum correcte illud habeant et per exposicionem intelligant. Et siquid in diccionibus vel in sillabis aut in ordine alicubi aliter quam in hoc textu invenerint,[c]) ut sciant,[d]) quod illud est corruptum et non est iam composicio sancti Adalberti et[a]) ex isto[e]) corrigant[f]) in monasterio Brewnowiensi. Et bonum esset, quod hoc canticum secundum hunc textum sacerdotes in predicacionibus, sicut pater noster populo ad recte sciendum diebus festivis pronuncciarent et scolaribus in scolis sicut ympnus vel alius auctor ob amorem sancti Adalberti patroni nostri legeretur. Nam res quanto magis a suo primo principio elongatur, tanto magis inmutatur, nisi frequencius diligencia reformetur. Ob hoc proch dolor canticum istud sic a prima sua composicione elongatum in tantum est inmutatum in diccionibus et sillabis per universa loca, ubi canitur, quod iam non meretur dici canticum sancti Adalberti, sed pocius illorum, qui eum ita perverse et turpiter inmutaverunt.[g]) Ex qua certe inmutacione eius secuntur quatuor detestabilia inconveniencia: primo quod canentes[h]) hoc canticum ita male et incorrecte dicciones eius pronuncciant, quod nec ipsimet nec alii eos intelligunt, quid dicunt, et valde confusa res est, quando quis loquitur et nescit, quid loquitur nec locucionem propriam intelligit. Tales iam sapienciam sancti Adalberti in hoc cantico non canunt, ut dictum est[a]) notabili primo, sed suam ignoranciam ostendunt. Secundo illi priores Bohemi cum sancto Adalberto, ut pie creditur, per hoc canticum pacem sibi obtinuerunt, quia correcte illud cantaverunt. Sed nos nunc[i]) forsitan propter hoc per eum nobis pacem non obtinemus, quia ipsum incorrecte cantamus et deus non vult nos intelligere, quia nos ipsi nos non intelligimus, nec vult scire, quid ad eum[j]) canimus, quia ipsi nescimus, quid ad ipsum[a]) loquimur, et ad tam[k]) sapientem dominum tam corrupto sermone loqui est irreverenciam[l]) et contemptum sibi facere. Tercium[m]) inconveniens est, quod sancto Adalberto in hoc magna iniuria facta est, quod sua prima composicio in hoc cantico per extraneas dicciones inmutata est et de suo cantico factum est non suum. Et ideo fortasse sanctus Adalbertus non vult se sua intercessione nobis iungere in nostro iam corrupto cantico, cum ipsum ad deum pro nostris necessitatibus canimus, sicut se prioribus in suo correcto[n]) iungebat, et ideo forsitan non exaudimur. Quarto[o]) timor est, ne forte inmutacione huius[a]) cantici[p]) anichilaverimus[r]) in eo indulgencias[s]) ipsius et per consequens[t]) canentes illud inmutatum non obtineamus[u]) eas, quia indulgencie fuerunt date de cantico sancti[v]) Adalberti correcto et non de nostro corrupto et destructo.

---

a) Jen P. — b) *V.* dai nam wſſiem zzizn. — c) *V.* invenerit. — d) *V.* sciat. — e) *V.* isto et. — f) *V.* corrigat. — g) *V.* immutaverit. — h) *V.* cantantes, f. 241b. — i) *V.* tunc. — j) *P.* deum. — k) *P.* tam ad. — l) *P.* irreverencia. — m) *P.* 3um. — n) *V.* correcte. — o) *P.* 4°. — p) *V.* canticum. — r) *V.* anichilavimus. — s) *P.* diligencias. — t) *V.*, *P.* post sequens. — u) V. obtinemus. — v) *V.* 242a.

*Septimo* notandum est, quod moderni Boemi hoc canticum confundunt et corrumpunt solum propter [a]) istas duas dicciones in eo positas, scilicet *ſpaſe* et *mira*, quia ipsas iam [b]) non habent in usu in locucione et non intelligunt in significacione, sicut antiqui habebant et intelligebant et sicut supra in exposicione declarate sunt. Et ideo pro istis duabus diccionibus *ty ſpaſe* per ignoranciam aliqui dicunt *y ſpaſeſſ*, aliqui *en ſpaſezz,* [c]) aliqui *y ſpaſazz* [d]), aliqui *y ſpaſal* et sic mirabiliter aliter, que [e]) omnia sunt intelligibilia in sermone Charvatico et Bohemico. Et credentes, quod hec diccio *mira* ibi significet idem [b]) quod pacis, sub illa significacione apretant [f]) et hoc [b]) adiectivum *wyſſyeho,* id est superioris, quod tamen sanctus Adalbertus in cantico non posuit, [g]) et mutant [h]) in illis [i]) istud verum adiectivum *wſyeho*, id est tocius, quod sanctus Adalbertus posuit, et sic in hoc loco decipit [j]) eos equivocacio, mater erroris, huius diccionis *mir*, de qua supra plene dictum est in exposicione. Et ita ulterius ex hiis corruptis diccionibus componunt hanc oracionem: *y ſpaſeſſ wyſſyeho mira,* quam solum superficiali memoria retinentes canunt, sed ad intellectum eius non descendunt nec inveniunt aliquem intellectum suum, ad quem descendant, ita quod possum de eis bene dicere, quod per eandem oracionem in cantu suo non aliud fa[18b]ciunt nisi venantur chimeras et devorant tragellaphas, [k]) quia ore proferentes mente, quid [l]) proferunt, non intelligunt, inopinabile quid [l]) huic cantico inserentes, quod nunquam fuit de mente [m]) sancti Adalberti. Sed tamen si ipsi vel alii intelligentes gramatici vellent hanc eorum insensatam oracionem reducere ad aliquem intellectum, ex quo ipsi ibi ponunt istos genitivos *wyſſyeho mira*, id est superioris pacis, et in [b]) alia particula subsequitur eis secunda persona singularis imperativi modi salvacionem petens, scilicet *ſpaſyzz ny*, id est salva nos, oportet, quod in eadem oracione sit unus vocativus, quem dicta persona aperte ante requirit et qui illos genitivos regat, [n]) et tunc propter hanc significacionem scilicet [o]) salvacionis maxime conveniet, ut ille vocativus salvatorem significet, quia [p]) ad salvatorem proprie pertinet salvare et ad ipsum dicere: [r]) salva nos, et ideo oportet, quod ipsi per suam corruptam diccionem quamcunque supradictarum salvatorem ibi significent, sicut sanctus Adalbertus per suam rectam diccionem, scilicet *ſpaſe* salvatorem significat et in [b]) idem hoc redibit [s]) quo [b]) ad sensum. Et ideo ex quo iam eorum corruptam diccionem oportet significare, quoad sensum, idem, quod recta diccio significat, conveniencius et melius eis est, quod suam corruptam diccionem relinquant et rectam sancti Adalberti loco eius, que ab inicio cantici in eo posita fuit, [t]) reassumant, dicentes: *ty ſpaſſe* pro sua *y ſpaſeſſ.*

*Octavo* notandum est, quod licet ipsi iam sive per diccionem suam corruptam sive per rectam reassumptam ibi [b]) vere salvatorem significent, tamen adhuc ipsi sic canentes, [u]) scilicet *y ſpaſeſſ* vel *ty ſpaſſe wyſſyeho*

a) *P.* inter. — b) Jen *P.* — c) *V.* en ſpaſeſſ. — d) *V.* ſpaſaz. — e) *V.* quod. — f) *V.* adaptant. — g) Jen *P.* quod — posuit. — h) *P.* mutat. — i) *P.* illis. — j) *V.* decepit. — k) *V.* tragelaphas. — l) *V.* que. — m) *V.* 242b. — n) *P.* regant. — o) *V.* id est. — p) *V.* quod. — r) *V.* dicetur. — s) *V.* redebit. — t) *V.* chybně: que ab inicio est cantici in eo posita, fiat. — u) Zde končí rukopis Vratislavský.

*mira* huic cantico in eadem particula introducunt alium sensum quam sanctus Adalbertus posuit, nam sic canentes dicunt, quod dominus noster sit salvator superioris pacis. Hoc tamen dictum eorum duobus modis potest intelligi, vel quod dominus est salvator superioris pacis per redempcionem vel per conservacionem eius. Si dicunt, quod sit per redempcionem, tunc ipsi falsum et errorem canunt, nam illa superior celestis pax in bonis angelis nunquam fuit capta et dampnata, sed semper ab inicio sui fuit salva, ideo non indiguit salvacione per redempcionem, et in angelis malis, quamvis sit capta et dampnata, tamen per Jesum non est salvata nec unquam salvabitur; ideo dominus noster isto primo modo non est salvator superioris pacis. Si vero dicunt: dominus salvando genus humanum salvavit superiorem pacem, quia que periit in angelis, reformabitur in hominibus iustis, ad hoc dico, quod per homines iustos sic non pax celestis salvatur, quia est et fuit salva, nec pax malorum angelorum, sed ruina reformatur, per que solum pax celestis dilatatur, ut patet per simile. Nam si in hoc mundo in aliqua terra esset bona pax, quotquot homines aliunde ad eandem terram intrarent, omnes pace eiusdem terre fruerentur, et quamvis numerus hominum ibi augeretur, tamen pax per eos non salvaretur, quia ante ingressum eorum salva fuit, sed bene in eis illa pax salva et preexistens dilataretur; sic et hic. Et hoc potest confirmari per istud, quia si homines et angeli non pecassent et cum homines ad angelos in celum ascendissent, per ascensum eorum superior pax salvata non fuisset, quia nunquam ruinam passa fuisset, sed bene in eis dilatata fuisset. Sed hec dilatacio non potest dici eius salvacio per reconciliacionem, quia prius salva fuit et ergo isto primo sensu dominus non potest dici salvator superioris pacis, sed quoad intentum eorum melius diceretur *ty ſpaſe nyſſyeho mira*, id est tu salvator inferioris pacis, quamvis sic sanctus Adalbertus non posuit, quia inferior pax salvata est a domino, quando de illa superiori salva pace huc descendens mundum salvavit. Si autem intelligunt, quod dominus est salvator superioris pacis per conservacionem, scilicet quod ipse conservat eam in salute suá ab inimico eius semper permanente, tunc verum est et isto intellectu posset in cantico dici *wyſſyeho mira,* id est superioris pacis, sed tunc esset contra hoc, quod sanctus Adalbertus a principio sic non posuit in eo, ut supra declaratum est in exposicione. Et insuper ista locucio: dominus est salvator superioris pacis, quamvis penes hunc secundum modum sit vera, tamen non est usitata nec forte invenitur in sacra scriptura, et sanctus Adalbertus, qui erat fidelis prelatus ecclesie, ex debito regiminis sui et gravitate tales locuciones inconsuetas ipsi sacre scripture [19a] fugiens, quamvis essent vere, tenebat se ad consuetas. Et ideo hanc in cantico suo non posuit, sed pocius posuit istam *wſſieho mira*, scilicet quod dominus est salvator tocius mundi, que est communis in sacra scriptura, ut ipse dominus met de se fatetur, Jo. 12 dicens: non veni, ut iudicem mundum, sed ut salvificem mundum. Et sancta mater ecclesia ad ipsum canit dicens: salvator mundi, salva nos omnes; et sic in multis locis aliis. Ergo et nos exemplo sancti Adalberti tales locuciones de novo adinventas fugientes, non aliter quam cum sacra scriptura in hoc cantico teneamus et dicamus: tu salvator tocius mundi, ut sanctus Adalbertus posuit et supra in exposicione declaratum est.

*Nono* notandum est, ut personaliter audivi in *Choczebuz*, quadam villa, loco *wyſſieho mira,* id est superioris pacis, dicunt ibi *bozzieho mira*, id est divine pacis. Sed eadem est sentencia de isto dictu sicut de illo, quia magis est in usu intellectui nostro hoc, quod dominus est salvator mundi quam superioris vel divine pacis, et magis, quod est salvator hominis quam pacis. Ymmo racioni magis consuetum est, quod dominus plus respectu redempcionis nostre dicitur salvator quam respectu conservacionis, quamvis utrumque verum est. Ergo dimissis omnibus cum sancto Adalberto in eius cantico non pacis, sed mundi cum suo adiectivo dicamus.

Et merito hec fundamentalis correcta exposicio cantici sancti Adalberti et ipsum canticum in *monasterio Brewnowiensi* locatu habentur et ad ea tanquam ad prima originalia omnes ad Brzewnow, ut sua ibidem corrigant (superius in sexto notabili), remittuntur, quia sanctus Adalbertus est primus et principalis fundator eiusdem Brzewnowiensis monasterii et quoad locum et quoad religionem eius. Nam ipse existens episcopus Pragensis, ipsum personaliter fundavit, in edificacione eius propriis manibus cum sanctis quinque fratribus et aliis laboravit, in cuius signum cirotece eius laboris huius in eodem monasterio pro reliquiis usque hodie tenentur; quod edificatum de suo vero patrimonio dotavit et per se ipsum in honorem sancti Benedicti patris monachorum et sanctorum Bonifacii martiris et Allexii confessoris consecravit, reliquiis eorundem sanctorum ac indulgenciis suis et papalibus honorifice insignivit, multis graciis munivit et precipue invasores bonorum temporalium eiusdem Brewnowiensis monasterii propria in persona excommunicavit. Et ipse fundator ecclesie antique factus est patrono ecclesie nove, ibidem per Brzecislaum edificate et in nomine eius et aliorum sanctorum dedicate. Item sanctus Adalbertus existens monachus ordinis sancti Benedicti prefati Rome professus ad sanctum Paulum, fundavit dictum monasterium Brewnowiense religione ordinis iam dicti, nam de Roma introduxit in eum religiosos, scilicet abbatem Anastasium cum duodecim fratribus, et ibidem cum eis commanens suis sanctis exemplis et monasticis observanciis religionem fundans instauravit. Cuius quidem religionis fructus de monasterio Brewnowiensi ipsemet septimus canonizatus emanavit, scilicet ipse et sanctus Procopius et supradicti quinque fratres, quorum in Antiqua Boleslavia aliqua corpora requiescunt. Non incongrue igitur in loco fundamentali exposicio fundamentalis eius cantici collocatur. Hanc tamen exposicionem cantici huius humiliter offero in sensu corrigendam cuilibet suo benigno inspectori et pie miserenti rudi stylo eius. At utinam nunquam oculus invidie eam aspiceret, nec manus detractoris attrectaret, nec penna corruptoris tangeret, quam ad laudem deo et sancto Adalberto non mea presumpcione, sed *superioris mei imperio,* licet trepidus facere attentavi, magis preferens pro insufficiencia eius derideri, quam obediencie bono contraire. Pro cuius consummacione gracias ago domino nostro, gloriose matri eius, virgini Marie, sancto Adalberto et omnibus sanctis, quibus sit laus et gloria in secula seculorum. Amen.

Explicit exposicio cantici sancti Adalberti *Hoſpodyne pomyluy ny*, compilacione sua finita in monasterio Brewnowyensi anno domini M° ccc° xcvij° in vigilia sancti Viti martyris gloriosi.

# Rejstřík textů a nápěvů.*)



---

*) Texty označené * jsou v této knize buď zcela neb z části notovány. Písmena v závorkách udávají druh uvedeného zpěvu, a sice: *a.* antifona, *all.* alleluia, *h.* hymnus, *i.* introit, *l.* leich, *p.* píseň, *r.* responsoř, *s.* sequence, *tr.* tropus, *v. h.* zpěvy velikonočních her; *t.* znamená, že jest to buď pouhý text, který se nezpíval, neb že nevíme, zpíval-li se a jak.

# Rejstřík jmen.

# Rejstřík věcí.

19